2 2 9. 764.7/ツ

神曲のツボ！
「カッコいい」の構造分析

坪口昌恭
MASAYASU TZBOGUCHI

ARTES

アルテスパブリッシング

CamScannerでスキャン

神曲のツボ！「カッコいい」の構造分析　目次

はじめに――スポーツの実況解説のような音楽分析　7

プレイリスト・アクセスQRコード　8

01 ビバップ～クラシック～Jポップ、驚きの関係
チャーリー・パーカー〈コンファメイション〉　10

02 名曲オペラがクラブ・ジャズになる通過点
マイルス・デイヴィス〈ブルー・イン・グリーン〉　12

03 1つのベース・ラインが作る2つのトーナリティ
アース・ウィンド&ファイアー〈レッツ・グルーヴ〉　14

04 原曲を超える、アメイジングなリハモ術
バド・パウエル〈ニューヨークの秋〉〈ウン・ポコ・ローコ〉　16

05 エモい必殺技。短三度下降転調の快感
ドナルド・フェイゲン〈I.G.Y.〉　18

06 長短変換とブルースの串刺し
ロバート・グラスパー〈アフロ・ブルー〉　20

07 ジャズとビートルズは親戚だった!?
ジェローム・カーン〈オール・ザ・シングス・ユー・アー〉
ザ・ビートルズ〈ミッシェル〉　22

08 粋な計らい、ヒップホッピーな黒魔術
ホセ・ジェイムズ〈セイヴ・ユア・ラヴ・フォー・ミー〉　24

09 Jポップ名曲に学ぶ「夏と海と音楽理論」
山下達郎〈THE THEME FROM BIG WAVE〉　26

10 都会の夜、マイナー・ナインスの掟
ブルックス・ボウマン〈イースト・オブ・ザ・サン〉
スティーヴ・スワロウ〈レディース・イン・メルセデス〉　28

CamScannerでスキャン

11 コード・チェンジ・モンスター
きゃりーぱみゅぱみゅ〈ファッションモンスター〉 30

12 凝縮されたビバップ・イディオム
セロニアス・モンク〈アスク・ミー・ナウ〉 32

13 逆配列鍵盤が作る世界最強シンセ・マジック
ウェザー・リポート〈ブラック・マーケット〉 34

14 ウルトラ級「流行りもの混合音楽」
〈ウルトラマンの歌〉〈ウルトラセブンの歌〉〈帰ってきたウルトラマン〉 36

15 クラシカルなベースの位置
中谷美紀〈汚れた脚 The Silence of Innocence〉 38

16 黒くならないポリモーダルなブルース感
ブラッド・メルドー〈ダスティ・マックナゲット〉 40

17 気まぐれからの不穏な構築美
デヴィッド・ボウイ〈スー（オア・イン・ア・シーズン・オブ・クライム）〉 42

18 世界の一級食材を集めたグルメ・ミュージック
坂本龍一〈アモーレ〉 44

19 ドラムマシンはドラム・セットの夢を見るか？
スクエアプッシャー〈SQUAREPUSHER THEME〉 46

20 哀愁のフジロック進行とルーディメンツ
FKAツイッグス〈Video Girl〉 48

21 「クロスオーヴァー・キーボーディスト」35年目の再研究
ジョー・サンプル〈虹の楽園〉 50

22 メロディ・ラインの光と影
ジョン・レノン〈スターティング・オーヴァー〉 52

23 革命のサイケ・トラックに隠された12キー
フライング・ロータス『Los Angeles』 54

24 劇伴仕事で考えたこと
ガブリエル・ヤレド『こわれゆく世界の中で』〈セント・パンクラス〉 56

CamScannerでスキャン

25 ポップスに潜むジャズの醍醐味
ビリー・ジョエル〈ザンジバル〉 [illegible]

26 拍のアタマは感覚で決めるもの!?
ショナ族〈仮小屋のための枝伐採〉 [illegible]

27 22/16拍子でつじつま合わせ
ジェイムス・ブレイク〈アンラック〉 [illegible]

28 アイドルだってたまには容赦ない!
SMAP〈Battery〉 [illegible]

29 「霧の向こうから差してくる光」を音にする
エバーハルト・ウェーバー〈Maurizius〉 [illegible]

30 最小限の音が作り出す、最大の説得力
セロニアス・モンク〈リズマニング〉 [illegible]

31 あの大物も嫉妬したビッグバンド名曲
ジャコ・パストリアス〈リバティ・シティ〉 [illegible]

32 うれしくてやがて哀しきサウダージ
ムーンチャイルド〈All The Joy〉 [illegible]

33 クラシック×人力テクノ→ポスト・クラシカル
ニルス・フラーム〈Hammers〉 [illegible]

34 マシンを超えた高精度分解能「人力ドラム」
ホセ・ジェイムズ〈U R The 1〉 [illegible]

35 「美しさ」は「複雑さ」でできている
ビル・エヴァンス〈ワルツ・フォー・デビイ〉 [illegible]

36 ホーン・セクションは、地味な響きが新しい
ディアンジェロ〈スパニッシュ・ジョイント〉 [illegible]

37 水平と垂直を行き来するギター・サウンド
ビル・フリゼール（ポール・モチアン・トリオ）〈ストレート・ノー・チェイサー〉 [illegible]

38 音楽は「音色」でできている
アンダーワールド〈Glam Bucket〉 [illegible]

39 背筋を震わせる、神秘の女声合唱団
ブルガリアン・ヴォイス〈ショプスコの詩(独身のおじいさん)〉 ―― 86

40 重症化必至。ミニマル中毒に気をつけろ
フィリップ・グラス『浜辺のアインシュタイン』 ―― 88

[Column] **トリビュート・トゥ・グレイト・ピアニスト**

① **菊地雅章～最終作『花道』に至るエピソード** ―― 90

② **マッコイ・タイナーに思いを馳せる** ―― 93

41 合わないトライアド(三和音)は存在しない
ライル・メイズ(パット・メセニー・グループ)〈ソング・フォー・ビルバオ〉 ―― 96

42 クロスオーヴァー界最強のワン・パターン職人
リチャード・ティー〈A列車で行こう〉 ―― 98

43 この世でもっとも美しい3rdセブンス
ロベルト・シューマン〈トロイメライ〉 ―― 100

44 ロックで生まれた超名演ジャズ
ケニー・カークランド(スティング)〈ブリング・オン・ザ・ナイト
～ホエン・ザ・ワールド・イズ・ランニング・ダウン〉 ―― 102

45 モードで悶々。アレンジがコントロールする感情
JUJU〈even if〉 ―― 104

46 地球のウラ側にいた、もうひとりのTZBO（ツボ）
モノ・フォンタナ〈Bahía Carmesí〉 ―― 106

47 ピアノの音（ヴォイス）を奏でる6本の弦
パスクァーレ・グラッソ〈アイル・リメンバー・エイプリル〉 ―― 108

48 ドラム・セットを民族楽器に置換した深淵ポップス
マイケル・リーグ〈センティネル・スピーシーズ〉 ―― 110

49 フリージャズ恩人に潜むビバップの歌心
山下洋輔〈音楽乱土〉 ―― 112

CamScannerでスキャン

50 ズレてもノれるファンク・マジック
ジェームス・ブラウン〈アイ・ガット・ザ・フィーリン〉 114

51 新しさは、じつはとっくの昔から
ブラッド・メルドー〈マドリード〉 116

52 淡いハーモニーが情感を膨らませる琉球音階の名曲
上間綾乃〈てぃんさぐぬ花〉 118

53 90年代トウキョウ発お洒落アイコン
ピチカート・ファイヴ〈キャットウォーク〉 120

54 ブギウギ・ピアノにある音ない音
アルバート・アモンズ〈ブギ・ウギ・ブルース〉 122

55 ライヴとスタジオの極彩色アルバム
マイルス・デイヴィス『ライヴ・イヴィル』 124

56 西洋、ブラック、そして日本ビート
イエロー・マジック・オーケストラ〈BEHIND THE MASK〉 126

57 内声の妙、人力の機械音楽
イエロー・マジック・オーケストラ〈東風〉 130

58 ドイツ人気質のテクノの規範
クラフトワーク〈ラジオランド〉 133

あとがき 136

人名索引 137
曲名・アルバム名索引 139
坪口昌恭ディスコグラフィ 142
著者プロフィール 143

CamScannerでスキャン

はじめに——スポーツの実況解説のような音楽分析

みなさん、最近好きな曲に出会いましたか？　どうしてその曲好きなんですか？　声が良い、歌詞が良い、演奏者のルックス、いやなんとなく。そうですよね、音楽に説明はいらないという言葉をよく耳にします。たしかに、聞いて弾いてこれ好きだなとか、そうでもないなとか感じればそれでいいでしょう。でも「どうしてこの曲カッコいいんだろう」「違うジャンルなのに同じ気持ちになる」「古いのに色褪せないのはナゼ」「懐かしいのに新しいな」「突然ひらめいたのか、誰かの影響なのか」「このたまらない感じはなんだろう」と知りたくなることはありませんか？　「普通のよくある曲だとこう行くけれど、この曲はこう行くから変わってるんだよ」と知らされて驚いたことはありませんか？　さらには同じような曲を自分も作ってみよう、となればその曲のメロディ、和音、リズムなどを真似てみたくなります。ズラすにしても、その音楽の構造がわかっていないとできません。

たとえばどんなスポーツも、選手本人や解説者のコメントがあると、その理解や面白味が深まります。映画、絵画、料理、ファッションに至るまで、紹介や解説の恩恵をどれだけ受けているかわかりません。自分でそれらに携わり、実体験していてもです。音楽もそれに違わず、ライナーノーツ、インタヴュー記事、ライヴ評などの文章によって理解が深まりますし、それだけ責任のある仕事と言えるでしょう。

本書は、スポーツの実況解説のように演奏と同時にとはいきませんが、その曲（または演奏）のどこがすごいのか、どこがほかと違うのかを、譜面も活用して分析・解説したものです。

譜面があると拒否反応を示す方がいるのは百も承知です。それでも譜面やコード進行を載せたのは「真実」であることの証明なのです。言葉ではいくらでも美辞麗句をつらねることができますが、褒め称え面白がるだけが本書の目的ではなく、事実どういう音の現象が起きているのか、それが坪口の耳にはどうスペシャルに聞こえているのか、ということを、各作者／演奏者へのリスペクトと賞賛の気持ちを交えつつ、できるだけクールにお伝えしようとした結果であります。もちろん語らずにはおれないエピソードも交えているので、細かい理論はさておき、読み物としても楽しんでいただけると思います。

20世紀に発展したポピュラー・ミュージックは録音され、記録物として商品化されるという文化・歴史とともに培われ、メディアを通して世界中に伝搬されてきた音楽です（そこがクラシック音楽との大きな違いですね）。これは私の独断になりますが、クリエイティヴィティはライヴよりも録音作品から受けることがほとんどだと言ってしまいましょう。その上でライヴを見て、レコードの比ではないくらい感動することは多々あります。それでもやはり反復して聴ける録音作品に創造性が落とし込まれていることが先決だと思うのです。本書で取り上げた楽曲の中にはライヴ音源もありますが、それもやはり録音作品ですからね。

もう一点、ジャズはつねに“今”と過去の歴史をコラージュさせながら進んでいます。演奏や音楽言語の理論化がとても進んだ音楽であり、世界中で標準化がもっとも進んだポピュラー・ミュージックとも言えます。音楽の分析ツールを豊富に備えたジャズの知識を用いれば、ポピュラー・ミュージックをよりいっそう深く味わうことができるはずですし、本書ではそのような切り口で解説しています。

また、今の時代これをやらずにおれるかということで、Spotify（サブスクリプション音楽配信サイト）のプレイリストを作りました。巻末にあるQRコードからスマートフォンなどでアクセスしていただければ、本書の中で紹介しているほぼすべての楽曲を聴くことができます。

それでは、ポスト・ジャズ・エイジのロジックを用いて、ピピッときた音楽のカッコよさを分析していきましょう。

CamScannerでスキャン

プレイリスト・アクセスQRコード

本書で採りあげた楽曲のプレイリストをSpotifyとApple Musicに作成し、それぞれリンクQRコードをご用意しましたので、ぜひ聴きながらお楽しみください。

Spotify

Apple Music

◎Spotifyのプレイリストは無料のアカウントでも利用できますが、Apple Musicは有料会員になる必要があります。
◎プレイリストの音源は、本書で紹介した音源と内容は同一でもタイトル表記やジャケット画像が異なる場合があります。

初出一覧

01～**52**：連載「Table of the elements」：『intoxicate』（タワーレコード） 2012年 vol.96 ～ 2022年 vol.158
53「90年代トウキョウ発お洒落アイコン」：書き下ろし
54「ブギウギ・ピアノにある音ない音」：書き下ろし
55「ライヴとスタジオの極彩色アルバム」：『JAZZ JAPAN』（ジャズジャパン） 2020年 vol.114
56「西洋、ブラックそして日本ビート」：『キーボード・マガジン』（リットーミュージック） 2017年 Spring
57「内声の妙、人力の機械音楽」：『キーボード・マガジン』 2018年 Autumn
58「ドイツ人気質のテクノの規範」：『キーボード・マガジン』 2019年 Spring
Column「菊地雅章～最終作『花道』に至るエピソード」：『intoxicate』 2015年 vol.150
「マッコイ・タイナーに思いを馳せて」：『intoxicate』 2020年 vol.142

【凡例】
◎本書では、楽曲名を〈 〉で、アルバム名を『 』で表記しています。
◎楽曲名、アーティスト名、作家名は原則として国内盤CDの表記に基づいています。
◎紹介CDには発表年を併記していますが、一部は録音年を記載しているものもあります（LP時代以前の音源など）。
◎譜例は著者が採譜したものです。

CamScannerでスキャン

神曲のツボ！「カッコいい」の構造分析

CamScannerでスキャン

01 ビバップ～Jポップ～クラシック、驚きの関係

チャーリー・パーカー〈コンファメイション〉
Charlie Parker 'Confirmation'　*music by Charlie Parker*

ジャズ・ピアニストのくせに完全エレクトロニカの映画音楽を創ったり、エレクトロニクス使いのくせにビバップ伝道師バリー・ハリスの弟子であったり、二刀流といいますかアンビヴァレントな私ですが、それはメカ好きであることと、音楽／創造の本質はなんであるかをつねに把握していたい性分の結果であります。本書では、そうやって今まで得てきた私の視点からの音楽の構造分析や、一歩踏み込んだ音楽の聴きどころを紹介していきたいと思います。

第1回の楽曲はこちら、〈コンファメイション〉。1940年代に始まったビバップ・ジャズの代表曲で、音楽大学ジャズ科やジャズ・サークルでは1年目から手をつけるような名曲ですね。チャーリー・パーカーの作曲ですが、彼が律儀に楽譜を作成したとは思えないので、即興で吹いたものをディジー・ガレスピーら周りのミュージシャンが採譜したのでしょうか。ともかく、それまでのスイング・ジャズ、たとえば〈聖者の行進〉や〈A列車で行こう〉に比べて、圧倒的に複雑なメロディと細かいコード・チェンジからなっている曲です。

では、この曲は、パーカーという天才によって、突如湧き出た音楽かというと、そのルーツはバッハ以前にさかのぼります。もうピンとくる方もいらっしゃるでしょうか。Jポップだと〈クリスマス・イブ〉（山下達郎）、〈愛は勝つ〉（KAN）、〈どんなときも〉（槇原敬之）、〈My Way〉（Def Tech）……に見られるあの進行、そう、パッヘルベル作曲の〈カノン〉！　ドシラソファミレソとベースが下がってくるアレです。〈カノン〉は（原キーはD Majorですが、わかりやすくするためにCで説明します）、

[C G Am Em F C F G7]
（I－V－VI－III－IV－I－IV－V7）

というふうに、ルート（根音）はジグザグしています。これを元に、ベース音をルートにとらわれずなめらかに下降させることで

[C G/B Am Em/G F C/E F/D G7]

という流れ【譜例1】を作ることができ、ポップスの黄金進行となったわけです。でも〈カノン〉がそのままアカペラで出てくる〈クリスマス・イブ〉ならともかく、〈コンファメイション〉は聴感上ずいぶん違いますね。さすがにポップスと同じ進行のままではビバップになりえません。〈コンファメイション〉の方は、すべてのコード間にツー・ファイブ・ワン（[II－V－I]）という、ジャズで頻出する進行が加えられています。Cに行くためなら[Dm7 G7 C]、Fに行くためなら[Gm7 C7 F]……と、そのモジュールを差し込んでいき、少々修正すると、このようになります。

【譜例2】

C	Bm7(-5) E7	Am7 D7	Gm7 C7
F7	Em7 A7	D7	Dm7 G7

原曲のキーはFなので、移調すると、

F	Em7(-5) A7	Dm7 G7	Cm7 F7
B♭7	Am7 D7	G7	Gm7 C7

となります。5小節目はもともとIVM（メジャー）ですが、7thとなっているのは、ブルース・フィーリングが宿っているからでしょう。

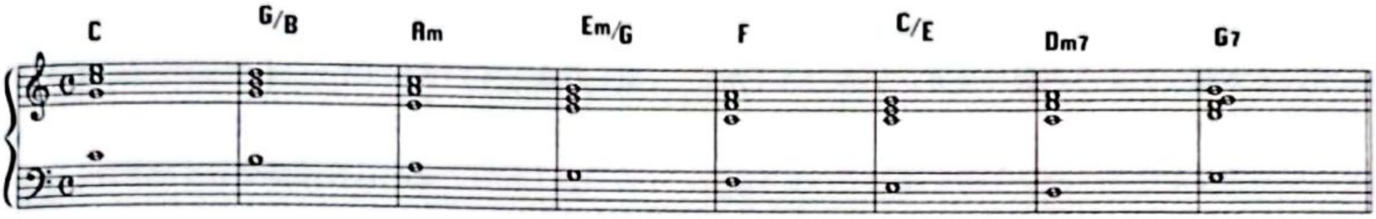
ぜひ〈コンファメイション〉のコードを弾きな

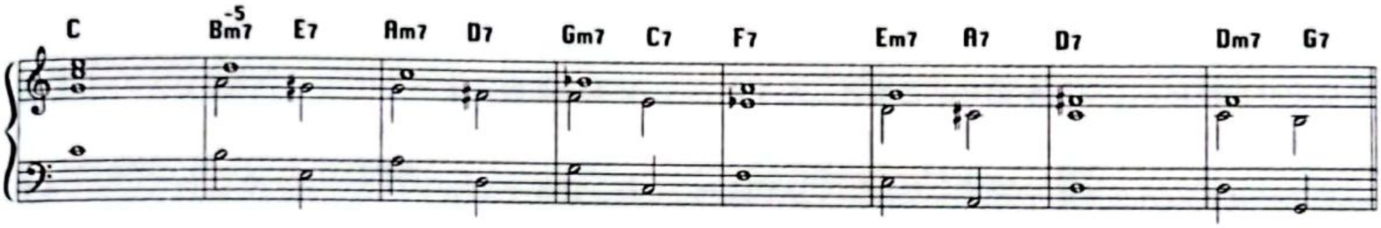
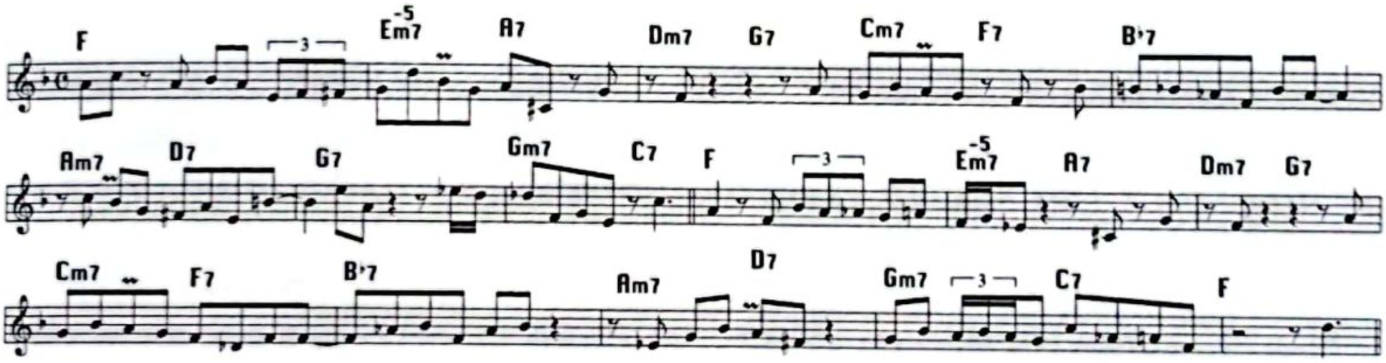
CamScannerでスキャン

から〈カノン〉や〈クリスマス・イブ〉を歌う、もしくは〈カノン〉のハーモニーを弾きながら〈コンファメイション〉を口ずさんでみてください【譜例3】。多少ぶつかる音はありますが、見事にハマルはずです。イエィ！

パーカーの作品はたくさんありますが、じつは独自のコード・チェンジを創ったといえるものは少なく、ほとんどが〈アイ・ガット・リズム〉（ガーシュウィン作曲）の進行（「リズム・チェンジ」と呼ばれる。30〈リズマニング〉参照）、またはブルース、あとは既成曲の「変えメロ」曲です。コード・チェンジも含めたオリジナル曲を創作したのはディジー・ガレスピーやセロニアス・モンクの方です。逆に言えば、パーカーは即興演奏とそのバップ・イディオムだけで、ジャズ界のボスとして君臨したわけですから、その存在感は圧倒的だったんでしょうね。

【譜例1】バッヘルベル〈カノン〉



【譜例2】チャーリー・パーカー〈コンファメイション〉の進行（in C）

【譜例3】チャーリー・パーカー〈コンファメイション〉Ⓐ部メロディ（in F）

〈コンファメイション〉
収録アルバム
チャーリー・パーカー
『ナウズ・ザ・タイム』
1953年（Verve）

CamScannerでスキャン

02 名曲オペラがクラブ・ジャズになる通過点

マイルス・デイヴィス〈ブルー・イン・グリーン〉

Miles Davis 'Blue In Green' *music by Miles Davis*

前回、1940年代に始まったビバップ・ジャズの超有名曲（チャーリー・パーカー〈コンファメイション〉）を取り上げましたが、今回は時代が進み、モード・ジャズの幕開けとなる1959年録音作品、〈ブルー・イン・グリーン〉（マイルス・デイヴィス『カインド・オブ・ブルー』に収録）についてお話ししようと思います。アルバム『カインド・オブ・ブルー』は、ジャズ・アルバムのセールスでは全世界一という噂を聞いていますが、本当ですかタワーレコードさん？　真偽はともかく、その質感と内容の斬新さにより、ある意味「音響ジャズ」の最高傑作だと思います。

ピアノの白鍵だけによるスケール（Dドリアンや G ミクソリディアン）を拠りどころとした〈ソー・ホワット〉〈オール・ブルース〉を筆頭にモード・ジャズのスタイルを提示したという音楽的な特徴以外にも、完奏ファースト・テイクのみ採用といった緊張感と潔さ、メンバー名や曲順の誤植など、アルバムにまつわるエピソードも満載なのですが、ここでは、3曲目の〈ブルー・イン・グリーン〉だけに焦点を当てたいと思います。

まず、この曲の作者は誰か？　初出のクレジットではマイルス・デイヴィス作曲となっていますが、実際は"マイルスとビル・エヴァンスの共作"とするのが良心的だと思います。マイルスがビルに［**Gm6　Aaug**］**【譜例1】**と書いた紙を見せ、「これでオマエならどうする？」と訊いたのがきっかけで、ビルが家で10小節の〈ブルー・イン・グリーン〉を仕上げたということです。私と菊地成孔（なるよし）との間でもそのようなことは多々あります（笑）。そんな曰く付き名曲のコード進行はこのようになっています**【譜例2】**。

|Gm6 |A7aug |Dm6 D♭7 |Cm9 B7(+9)
|B♭M7(+11) |A7aug |Dm6 |E7aug
|Am9 |Dm9 |

マイルスがビルに見せたスケッチの進行で始まり、3小節目のDm6のところがトニック（1の和音）となっています（キー：Dマイナー）。5小節目のB♭M7(+11)はGm6の代理として使えるものので、1段目と2段目の頭はそっくりです。また冒頭を平行移動させた動きが7～9小節目にも存在し、Dm6をはさんで、マイルス提示進行が2つのキーで活用されている形になっています。

演奏の構成もユニークで、スロー・テンポでのマイルスのミュート・ソロのあと、ビルのピアノ・ソロからは倍テンポ（2拍ずつのチェンジ）になり、コルトレーンのテナー・サックス・ソロを経て再びビルのソロに戻った時はさらに倍（1拍ずつのチェンジ）になり、マイルスのテーマに戻ると同時に、ガクンと元のテンポ（4拍ずつのチェンジ）に戻ります。

話を戻して、〈ブルー・イン・グリーン〉のコード進行からはじめの4小節を抜き出してシンプルに解釈し、ルート音をキー：Aマイナーでドレミで書くと、

|ファ |ミ |ラ ラ♭ |ソ ド

【譜例3】という進行になります。このちょっと哀愁のあるコード進行は、1980年にヒットしたクロスオーヴァーの名曲〈ジャスト・ザ・トゥー・オブ・アス（クリスタルの恋人たち）〉（グローヴァー・ワシントン・ジュニア『ワインライト』）によりシンプルな形で使われました（キー：Fマイナー）。その後も、1990年代終わり頃からポ

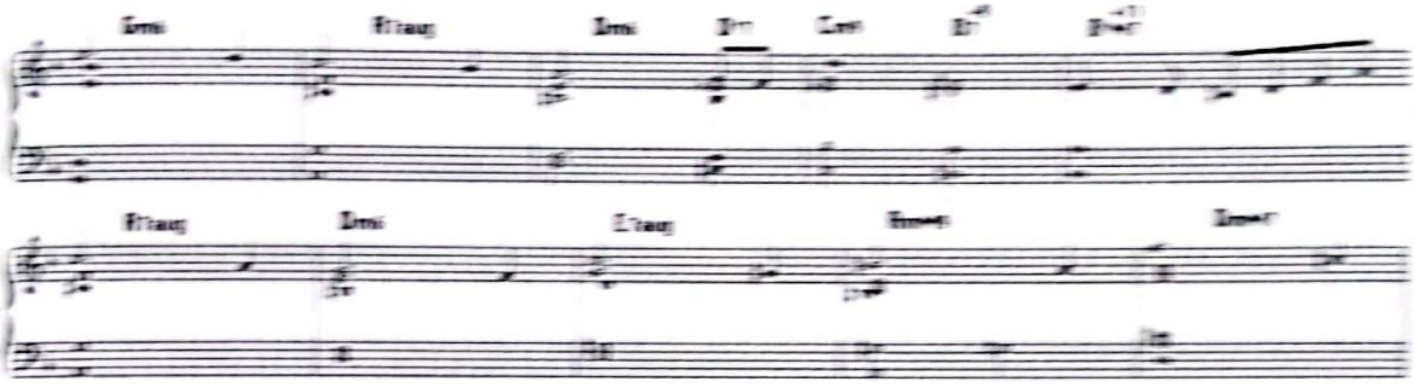
CamScannerでスキャン

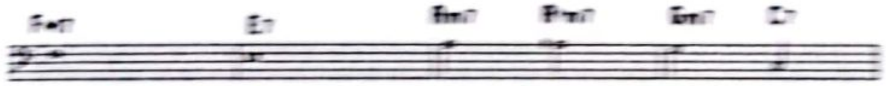
[illegible]

[illegible]

【譜例1】マイルスがビルに提示した「ブルー・イン・グリーン」のモチーフ

【譜例2】「ブルー・イン・グリーン」コード進行



【譜例3】「ブルー・イン・グリーン」冒頭4小節のコード進行をAmキーで

「ブルー・イン・グリーン」
収録アルバム
マイルス・デイヴィス
『カインド・オブ・ブルー』
1959年（Columbia）

CamScannerでスキャン

03 1つのベース・ラインが作る2つのトーナリティ

アース・ウィンド&ファイアー〈レッツ・グルーヴ〉 *words and music by Maurice White and Wayne Vaughn*

Earth, Wind & Fire 'Let's Groove'

みなさん、トーナリティ(tonality)という言葉はご存じですか？「キー」や「調性」とほとんど同じような意味で、楽曲の中心となる音を感じられることですが、キーというと、CメジャーとかFマイナーとか西洋音楽的に分類できる伝統的な曲で、機能的なコード進行を伴っていてⅠの和音(トニック)がはっきりわかる場合の呼び方になります。それがブルース、モード、即興性が強いものなど、西洋音楽と黒人音楽がミックスして以降の音楽では、中心音を感じることができる場合をトーナリティがあるといい、実際の中心音のことをトーナル・センター(tonal centre)というわけです。たとえばハービー・ハンコックの〈カメレオン〉では、[B♭m7 E♭7]というコード進行になっていて、この場合、B♭ドリアン(B♭ C D♭ E♭ F G A♭)スケール上の[Ⅰ－Ⅳ]というコード進行のくり返しなので、トーナル・センターはB♭といえます。一方、ラテンによく見られる[B♭m7/E♭ E♭7]という進行の場合、E♭ミクソリディアン(E♭ F G A♭ B♭ C D♭)スケール上の[Ⅴ－Ⅰ]というくり返しなので、トーナル・センターはE♭となります。

では、ベースの音を聴いていればわかるか？というと、いやいやそうでない場合もあります。マイルス・デイヴィスの『イン・ア・サイレント・ウェイ』の中の〈イッツ・アバウト・ザット・タイム〉のベース・パターンは、前半[E♭ D E♭]というリフをくり返しているのですが、この場合トーナル・センターはFです。なぜかというと、この上でジョー・ザヴィヌルが作ったと思われるFブルースの音使い(A A♭ F)に沿ったコードが鳴り、マイルスもその音階を基調としたアドリブを展開しているからです。上モノも含め、そのサウンド環境の中心となる音がイメージできるかどうかがポイントで、コツとしては、ブルースの音階をイメージして基音がどこかという見方をするのが妥当だと思われます。

さて今回は、トーナリティという視点から、世界有数の、かの名ベース・パターンに焦点を当てます。アース・ウィンド&ファイアーが1981年に発表した〈レッツ・グルーヴ〉のイントロ、ヴォコーダーとベースによる「♪We can boogie down, down, upon」【譜例1】というきわめてポップで印象的なフレーズがありますね(♪なーぎーなーまたーまご、ではありませんよ)。私もサウンド・チェックでヴォコーダーを試すときについ歌ってしまいます。この有名なベース・パターンが、フレーズは一定なのに、部分によって違ったトーナリティに聞こえるのです。冒頭はコードを伴わずに、

[ミー ソ ラー ソー ファ#ー シー ラ シー]

と始まりますが、このときのトーナル・センターは頭のミ＝Eに感じますね。

イメージされるコードは……

|Em Em/A |F#m7(-5) B7 |【譜例2】

和音記号で表せば、Eナチュラル・マイナー上で[Ⅰ－Ⅱ－Ⅴ7]というマイナーのツー・ファイブ・ワンを繰り返しているように聞こえます。ところが、歌入りからエレピのコードが入ってくると……

|Em9 Em9/A |F#m7 Bm7 |【譜例3】

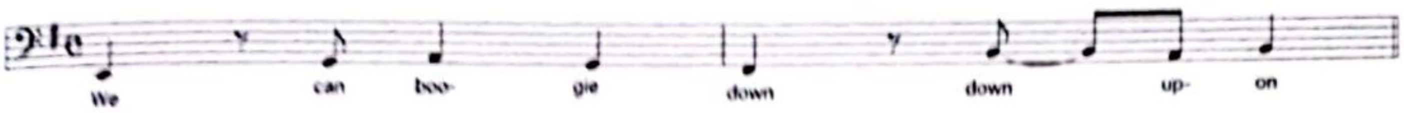
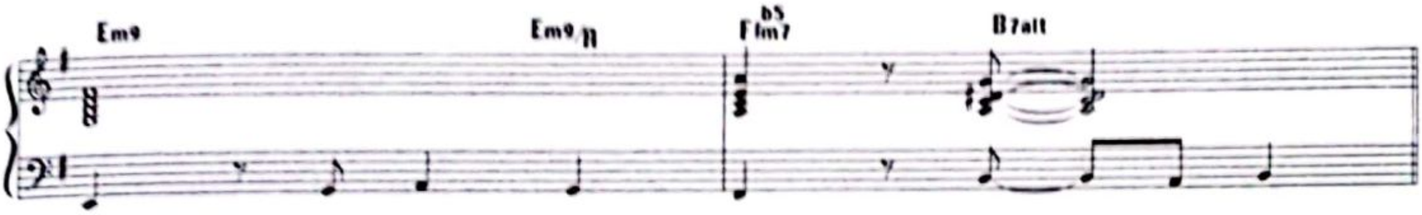
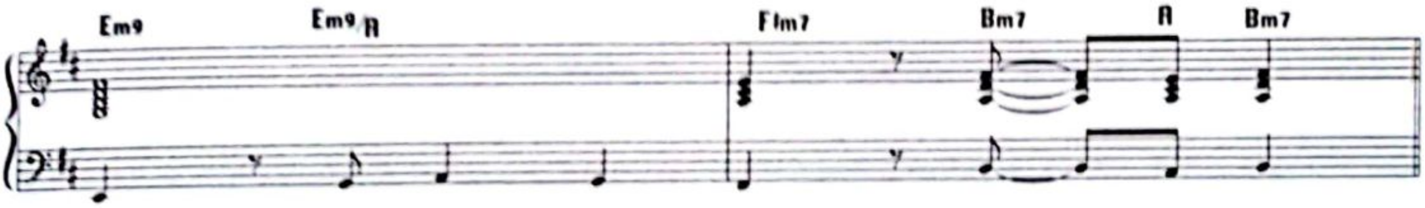
なんとBナチュラルマイナー上の[Ⅳ－Ⅴ－Ⅰ]となり、最後のBがトーナル・センターとなります。歌メロやブラスのリフから判断しても明

CamScannerでスキャン

です。

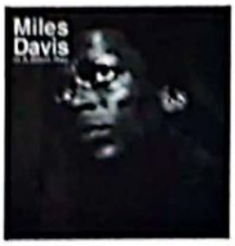
トーナリティBの状態で楽曲のほとんどが進行しますが、中盤以降、サビのところで転調しメロウになり（サビのコード進行は割愛します）それを経て、またイントロ【譜例2】に戻ってくると、直前に｜F♯m7(-5)｜B7　｜（[II－V]）があったせいで、再びトーナル・センターはEに感じるのです。やがて、またエレピのコードが入ってきて【譜例3】、トーナル・センターはBに戻るというわけです。このように同一のベース・パターンから部分によって2通りのトーナリティが聞こえる、というきわめて珍しい楽曲です。

モーリス・ホワイトやEW&Fのメンバーはこのことに関して意識的だったのでしょうか？ DVD「ヒストリー・オブ・EW&F」（ヤマハミュージックアンドビジュアルズ）を見ると、弟のヴァーダイン・ホワイトが、かなり分析的に楽曲を創作していたことが伺われます。この〈レッツ・グルーヴ〉も、自分たちのヒット曲を分析し、売れることを目論んで作ったんだとコメントしています。そういえば〈セプテンバー〉のコード進行とそっくりだし、ノリやすい8ビートだし、そこに〈ファンタジー〉のマイナー感がミックスされている感じがありますね。メンバーに直接聞いたら「オフコース！　トーナリティ2つに決まってんじゃん！　みんな知ってたよ！」と答えたりして？

【譜例1】〈レッツ・グルーヴ〉イントロ　トーナル・センターは頭のミに聞こえる

【譜例2】〈レッツ・グルーヴ〉のイントロのフレーズからイメージされるコード進行
Eナチュラル・マイナー上で［I－II－V7］をくり返しているように聞こえる

【譜例3】エレピのコードが入ってきたところのコード進行
Bナチュラル・マイナー上の［IV－V－I］になり、トーナル・センターが最後のBに変わっている

〈レッツ・グルーヴ〉
収録アルバム
アース・ウィンド・アンド・ファイアー
「天空の女神」
1981年（Columbia）

〈カメレオン〉
収録アルバム
ハービー・ハンコック
「ヘッドハンターズ」
1973年（Columbia）

〈イッツ・アバウト・ザット・タイム〉
収録アルバム
マイルス・デイヴィス
「イン・ア・サイレント・ウェイ」
1969年（Columbia）



CamScannerでスキャン

04 原曲を超える、アメイジングなリハモ術

バド・パウエル〈ニューヨークの秋〉〈ウン・ポコ・ローコ〉

Bud Powell 'Autumn In New York' *words and music by Vernon Duke* 'Un Poco Loco' *music by Bud Powell*

秋ですね、僕の一番好きな季節がやってまいりました。柿、栗。夏の海も良いけど、音楽、食、恋愛？　などなど、この時期特有の、熟す感じがたまらないです。そんな季節限定の曲を選んでみました。バド・パウエルが演奏した〈ニューヨークの秋〉（ヴァーノン・デューク作曲）。高校生の時に山下洋輔さんに薦められてLPを買って聴いて、ニューヨークの風景も想像しつつ、得もいわれぬ魅力を感じていたのを思い出します。その後、秋のニューヨークを訪れるチャンスは2～3回ありましたが、とくに午前中の町並みが最高。大都会の喧噪がいったんリセットされてもっとも澄んだ時間という気がして。

ところで私、この曲、ジャム・セッション向けには演奏できません。バド・パウエルのあのチェンジ（コード進行）でしか弾きたくないからです。そういう曲は他にもあるでしょう。同じくバドの〈チェロキー〉、ビル・エヴァンスの〈マイ・フーリッシュ・ハート〉、ハービー・ハンコックの〈ザット・オールド・ブラック・マジック〉などなど、独自のリハーモニゼイション（Reharmonization=コード付け替え。俗称リハモ）が素晴らしく、もうそれじゃなきゃヤダみたいな。

さてバド・ヴァージョンの〈ニューヨークの秋〉ですが、まるで譜面にきっちり書かれたショパンのピアノ曲のようで、美しくも痛みのある演奏にアーティストとしてのロマンと苦悩がにじみ出ているのを感じます。まず特筆すべきはイントロの奇抜な音使いですが、それは、ⅠM7（-9, +11）というコードです。$V\flat_{sus4}$ / ⅠM7という分数（複合）コードで書いてもかまいません。分数コード表記だと、ⅠMに対して裏コード音程V♭のsus4がのっかっているというふうにも意識できます。とにかく変わっているのは、メジャーセブンスなのに-9thが存在している点です。-9thは通常ドミナント7thの時しか使いませんからね。この特異なコードが長３度を基調に平行移動して使われ、イントロは次のようになっています。

B♭M7(-9,+11)	G♭M7(-9,+11)
B♭M7(-9,+11)	G♭7(+11)
AM7(-9,+11)	FM7(-9,+11)
D♭M7(-9,+11)	Gm7(-5)/D♭
C7(-9)	C7(+9)

‖ B♭7(+11)　A7aug　A♭M7　A♭m7 ‖

【譜例1】

この妖艶なハーモニーは、彼のビバッパーとしての一面だけでは計り知れないアーティスト性を表していると思います。これと同じテンション・コードは、オリジナル曲〈ウン・ポコ・ローコ〉にも使われています。CM7（-9, +11)という形で2、4、7、8小節目に登場するのですが、タイトル通り、ちょっとイカれたサウンドを担っています【譜例2】。

〈ニューヨークの秋〉に話を戻しますが、イントロ以外もひらめきの宝庫です。先ほどの【譜例1】で、最後の２小節

‖ B♭7(+11)　A7aug　A♭M7　A♭m7 ‖

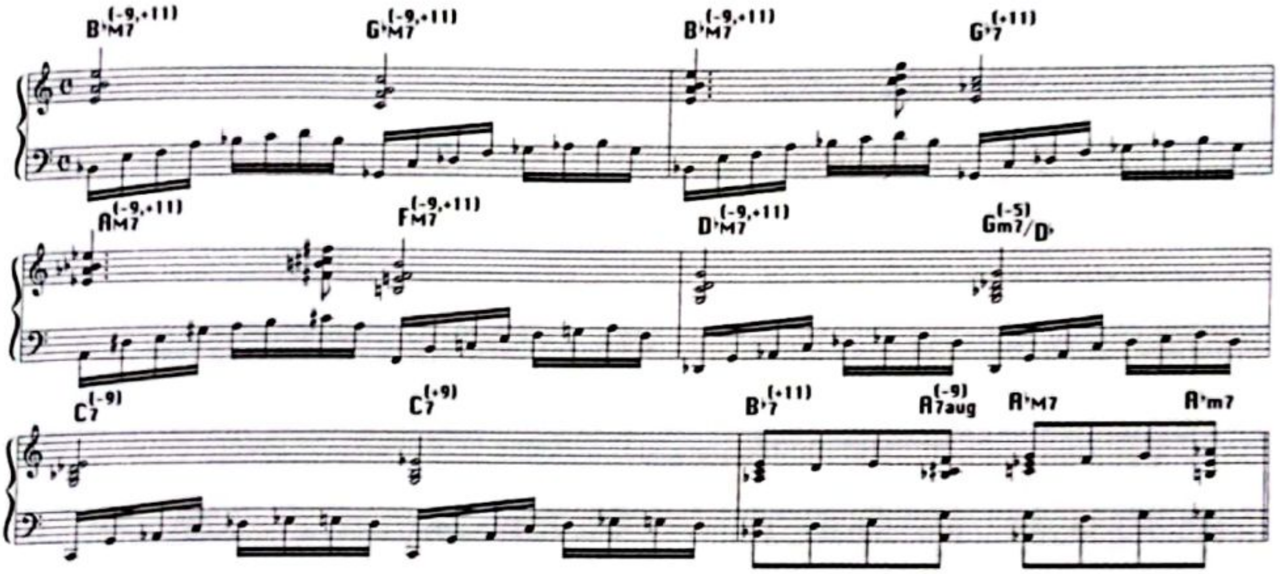
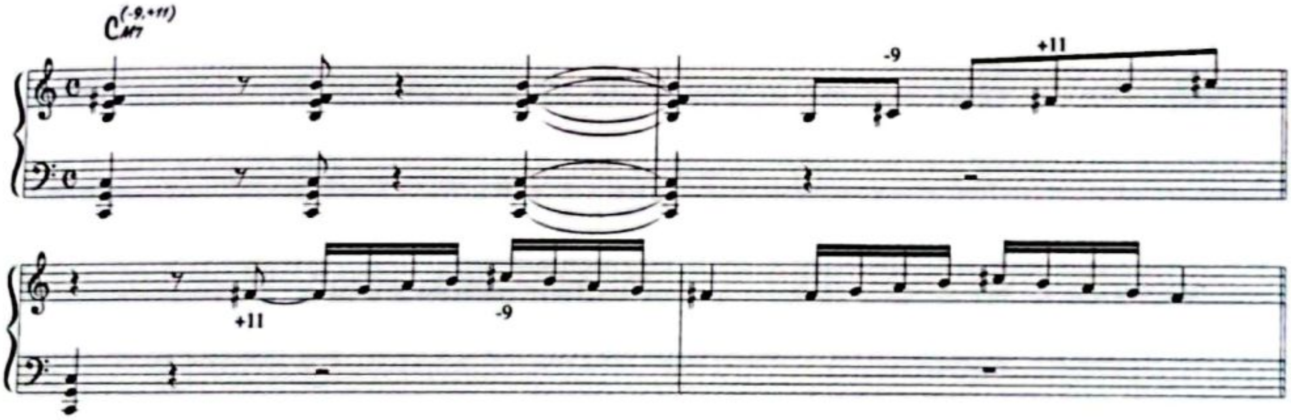
までがイントロですが、曲の冒頭へあまりにもスムーズに繋がっているので、そこも含めて原曲かと思ってしまいます。さらに、この曲のコーラス全体を[A][B][C][D]（それぞれ８小節）だとすると、[D]前の１小節が省かれているのですが、これがあまりに自然！　これらのことが意外すぎて、3箇所出てくるC7のところで

CamScannerでスキャン

| C7aug　B♭7aug　A♭7aug　G♭7aug |
という全音音階の下降をしていることなんて、ごく定番に思えてしまうほど（これだってハッとするカッコよさですが）。ほか、もっと細かい動きをしている魅力的な部分もありますが、これ以上書くと音楽プレイヤー向け専門誌みたいになってしまうので遠慮しておきましょう。

有名曲をリハモする場合、基本的にメロディ（構成）を増やしたり端折ったりはしないものですが、本当にひらめいたときはその限りではないのでしょう。そのような手法として、最近ではロバート・グラスパーの〈アフロ・ブルー〉のアレンジが秀逸でしたね（06参照）。

とにかく、このアレンジをおこなっているときのバドには、天からなにかが降りて来ていたに違いありません。

【譜例 1】バド・パウエル版〈ニューヨークの秋〉イントロ

【譜例 2】〈ウン・ポコ・ローコ〉に使われるCM7 (-9, +11) 部分２箇所

〈ニューヨークの秋〉収録アルバム
バド・パウエル『ジ・アメイジング・バド・パウエル Vol.2』1953年
(Blue Note)

〈ウン・ポコ・ローコ〉収録アルバム
バド・パウエル『ジ・アメイジング・バド・パウエル Vol.1』1951年
(Blue Note)

CamScannerでスキャン

05 エモい必殺技。短三度下降転調の快感

ドナルド・フェイゲン〈I.G.Y.〉

Donald Fagen 'I.G.Y.' *words and music by Donald Fagen*

冬到来で、ほっこりと哀愁のある音楽が聴きたくなるシーズンですが、今回取り上げるのは、今秋（2012年）、私の東京ザヴィヌルバッハ新作『AFRODITA』と同日！　ニュー・アルバムをリリースしたドナルド・フェイゲンの〈I.G.Y.〉。1982年にリリースされた『ナイトフライ』の1曲目で、国際地球観測年（International Geophysical Year。1957～58年）に因んで作られた名曲です。ジャズともレゲエとも似て非なるシャッフル・ビートの、ブルージーでアーバンなこのナンバー、歌入り前の「転調」が絶妙だと仲間内でも評判でしたが、その部分に焦点を当てたいと思います。

〈I.G.Y.〉の転調について語る前に、把握しておきたい事柄があります。一般的な平均律による音楽は大きくメジャーとマイナーの2つの調に分かれていて、それぞれ12のキーがあるわけですが、CメジャーとAマイナーのように、音階の構成音が同じで短三度の関係となっている調同士を「平行調」と呼びます。曲の中でCメジャーからAマイナーに変化した場合、厳密には転調したことになりますが、ポップスではトーナル（中心音）がAmだったりCMだったりするのは日常茶飯事で、どちらか一方にとどまっている曲を探す方が難しいですね。たとえば〈枯葉〉や〈ドナドナ〉は一見マイナー調ですが、短三度上のメジャーも出てきて、うれしいと悲しいが合併吸収されています。ところで英語では平行調をRelative Key、同主調（CメジャーとCマイナーみたいな）をParallel Keyと呼ぶそうで、なんだかこんがらがっちゃいますが、よくよく考えると英語表記の方が的を射ている気がします。

もう1点、Cメジャーにおけるドミナント（V）G7（ソ　シ　レ　ファ）は当然CMに解決しやすく、Amに解決しやすいのはE7（ミ　ソ# シ　レ）です。ところがG7が平行調のAmに解決することもあり、これを偽終止と呼びます。そして、僕の認識では後期ビートルズ、バート・バカラック、スティーヴィー・ワンダーあたりから、G7をFM7/G（ファ　ラ　ド　ミに対してベースはソ。似た響きとしてはDm7/G、F6/G）と演奏するのが慣用的になってきたようです。しかも、→Cだけでなく、FM7/G → Amと平行調に偽終止することも頻繁です。このコード、G7sus4（ソ　ド　レ　ファ）の変形といえますが、近年のポップスでは3rdの音を入れずにsus4のままの音楽の方が圧倒的に多いですね。

ざっくり言ってしまうと、ドミナント・コードに3rdが生きていて、テンション・ノート（9th とか13th）で豊かにするのがジャズ寄り、3rdを使わずに4thのまま、つまりFM7/GやDm7/Gの形でクールにぼかすのがモード以降ポップス音りです。「どうもありがとうございます」が「どうも、っす」になったようなものでしょうか。私は勝手に「どうも、っす」の方を「現代版ドミナント」と呼んでいます。

以上のことを踏まえれば、〈I.G.Y.〉のイントロ分析はたやすいものです【譜例1】。トニック（I）は$G^{\#}m$で（先ほどまで説明していたAマイナーより半音下なので理解しづらいかもしれませんが）本来のドミナント$D^{\#}7$は出てこない代わりに、4小節目に平行調BMに対する現代版ドミナント$C^{\#}m7/F^{\#}$が出てきます。これを経て$G^{\#}m$に偽終止するというのを何度かくり返し、歌に入るあ

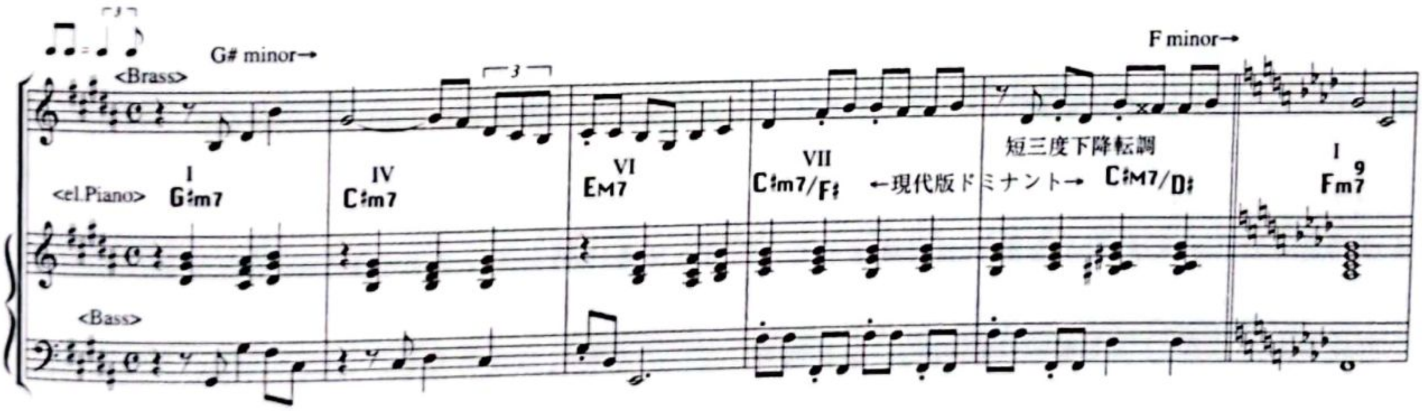
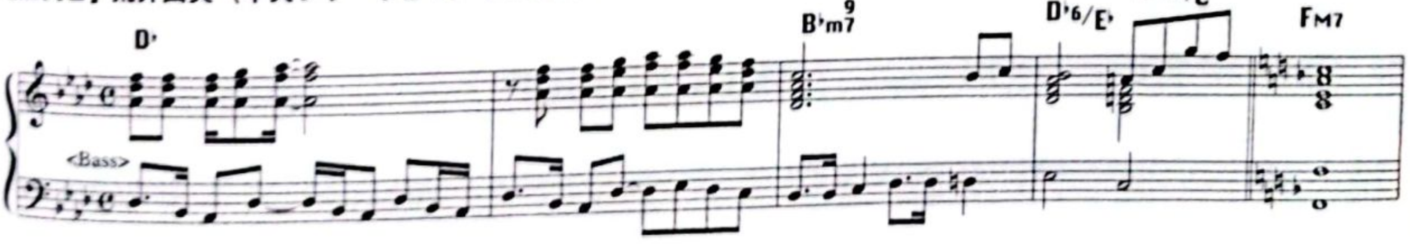
CamScannerでスキャン

前、短三度下の現代版ドミナントC♯M7/D♯（もしくはD♭M7/E♭）を経てFm9に偽終止解決するのです。この転調がカクーん！と気持ちいいわけですね。

曲が進むとじつはサビからテーマに戻る際に、イントロにはなかった本来のドミナントD♯7(aug -9)も出てくるので、そのあたりにジャズっぽさが醸しだされるのでしょう。〈I.G.Y.〉の転調は、「現代版ドミナント偽終止」と「短三度下降」がキーポイントと言えるのです。

最後に、偽終止ではないけど、「現代版ドミナント」で「短三度下降」転調している例として、荒井（松任谷）由実さんの〈中央フリーウェイ〉（荒井由実作詞・作曲）と、シーナ・イーストンの〈モダン・ガール〉（ドミニク・ブガッティ、フランク・マスカー作詞・作曲）を紹介しておきましょう。ユーミンさんのは、歌が始まって間もなく同主調に転調し（ここ手品のよう）、サビが終わって「♪流星になったみたい〜、中央フリーウェイ」（ビートルズの〈ヒア・ゼア・アンド・エヴリホエア〉に似たフレーズ）と戻るところでまさにその転調が訪れます**【譜例２】**。

〈モダン・ガール〉は、歌い出しと同時にその転調がありますが、トニックに解決してから歌いだすのではなく、転調したての「現代版ドミナント」がAメロの頭であることがとにかくクール！　いやー、どれも懐かしカッケー！　短三度下降転調はヤバイっす。

【譜例１】ドナルド・フェイゲン〈I.G.Y.〉イントロ部
歌入り直前で、現代版ドミナントを使い、短三度下降転調している

【譜例２】荒井由実〈中央フリーウェイ〉サビあとAメロへの転調

〈I.G.Y.〉収録アルバム
ドナルド・フェイゲン
『ナイトフライ』
1982年（Warner Bros.）

〈中央フリーウェイ〉
収録アルバム
荒井由実『14番目の月』
1976年（Express）

〈モダン・ガール〉
収録アルバム
シーナ・イーストン
『モダン・ガール』
1981年（EMI）

CamScannerでスキャン

06 長短変換とブルースの串刺し

ロバート・グラスパー〈アフロ・ブルー〉

Robert Glasper 'Afro Blue' *words by Oscar Brown, music by Mongo Santamaria*

ジャズ／ヒップホップ系で2012年に発表されたエポックメイキング作といえば、東京ザヴィヌルバッハの『AFRODITA』を除くと(笑)ロバート・グラスパーの『ブラック・レディオ』で間違いないでしょう。昨今のコンテンポラリー・ジャズ新作ラッシュの中、自身はバッキングに回りヴォーカリストをフィーチャーした本作の完成度、プロデュースは見事だったと思います。とくにリハーモナイズ(コード付け替え)されたキラー・チューン〈アフロ・ブルー〉にヤラレた方がどれだけいるか。腕利きのミュージシャンはたくさんいますが、グラスパーの場合は、周りのミュージシャンが彼のオリジナル曲を取り上げたり、他人に曲を提供したりと、その作風がジャズ・シーンで共有されていることもスペシャルだと思います。2012年6月、ビルボードライブ東京におけるライヴに足を運びましたが、1曲ソロを弾きまくったほかはほとんどバッキングに徹し、バンドのフレキシブルな展開、ストイックにじわじわと盛り上げるステージングは見事でした。

今回取り上げるのはズバリその〈アフロ・ブルー〉。原曲はモンゴ・サンタマリア作曲、1960年代にジョン・コルトレーンのモーダル・フリーな演奏でインパクトを残した曲です。当時ほとんどマイナー1コードで演奏されていたわけですが、グラスパーはこれをリハーモナイズし、哀愁のあるフルートのカウンター・メロディを追加し、元曲を忘れてしまうほど洗練された楽曲に仕立てました。じつはこれ前作『ダブル・ブックド』(2009年)のトラック2〈ノー・ウォーリーズ〉が布石になっているようで、コード進行がソックリなのです。

そのようなグラスパーの〈アフロ・ブルー〉を分析する上で触れておきたいことがあります。まずCm7というコードを中心に、似た響きのコードを探していきましょう。9thが加わるとCm9となり、ルートCを省くとE♭M7になります。今度はE♭M7に9thが加わるとE♭M9。ルートE♭を省くとGm7……と、3度ずつずれたコードがm7、M7と交互に現れてきます。同様に下にずらしてゆくと、Cm7の下にルートA♭を加え9thを省くとA♭M7、その下にルートFを加え9thを省くとFm7……。この考え方でCm7の上下にコードを並べてみると、

……D♭M7、Fm7、A♭M7、Cm7、E♭M7、Gm7……

という一連のコード群が認識できます。グルッと円状に描くと12個のM7、12個のm7コードがすべて現われて交互に並んで繋がります【図1】。この円を見るとモードの遠近が一目瞭然で、作曲する上での転調感やアドリブ・ソロでアウトする際の手がかりになります。このつながり、なんだかアコーディオンもしくは列車の蛇腹(じゃばら)みたいに思えませんか？　これを坪口独断で「蛇腹サイクル」と呼ぶことにします(笑)。

グラスパーに話を戻しますが、〈アフロ・ブルー〉のA部はCmを中心とした「蛇腹サイクル」群でコード進行が成り立っています【譜例1】。転調感のあるD♭M7も近い位置に存在していることがわかり、そこからCmへズルッと半音でずり落ちるのも印象的です。

さて、B部はA部と逆で「蛇腹サイクル」上の遠いコードが出てきます。1小節目A♭M7/B♭から半音下がってほぼ対角線のG/Aに飛びます。このG/Aと次のEm9は蛇腹の隣同士、そして次の

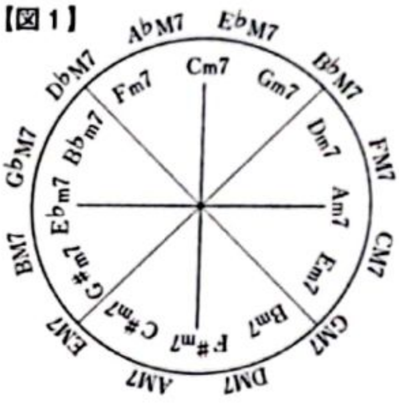
CamScannerでスキャン

♭M7とGm7も隣同士。ということはGメジャーからGマイナーへの長短変換がおこなわれていると考えられます【譜例2】。6小節目もFm、Gmに続き本来CmとなりそうなところをCadd9/Eとメジャーに変換し、add9のベースが3rdという響きが今っぽい！　そして7小節目にはD7（+9, -13）と1箇所だけジャジーなオルタード7thを使うというバランス感が最高！

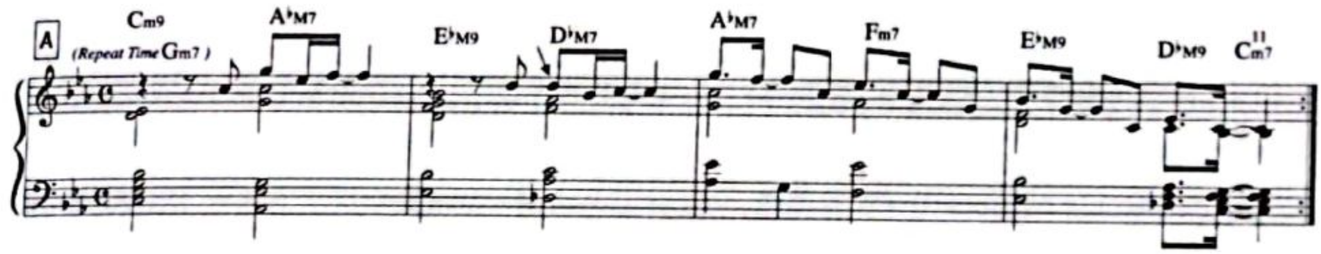
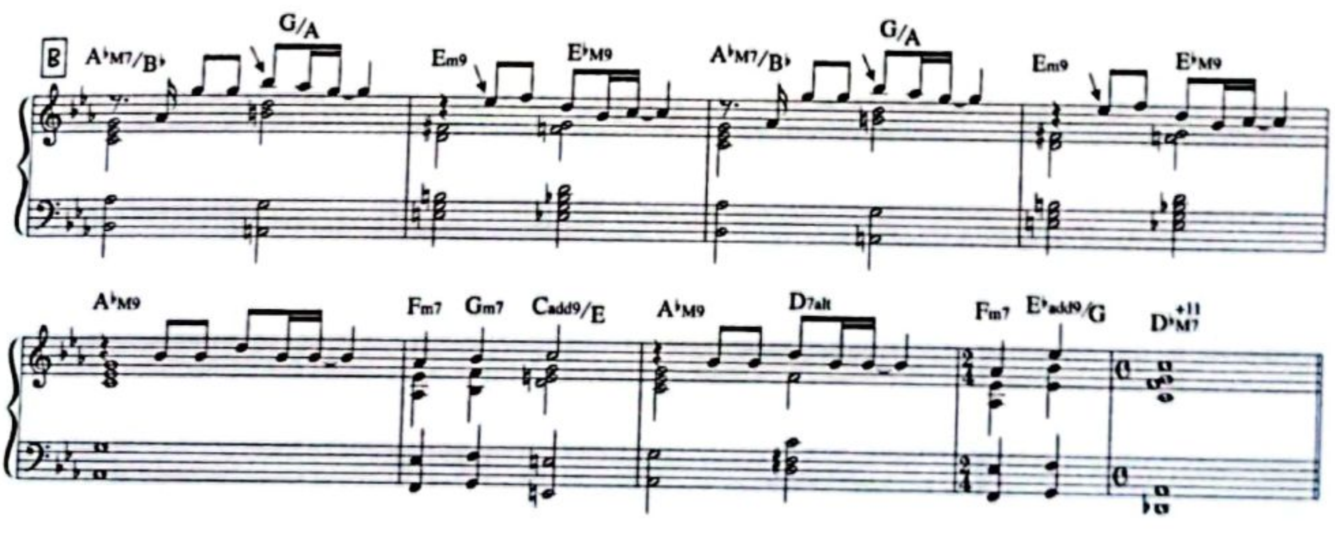
グラスパーは、近い響きのコードを転々とさせて淡い変化を出す一方で、半音ずらしやメジャー／マイナー変換をおこなって新たなアーバン・サウンドを描いています。そして特筆すべきは、つねにブルース・ペンタトニック基調（〈アフロ・ブルー〉の場合はエオリアン）のシンプルなメロディで歌えること。つまり転調感のあるコード進行にブルースの串が刺さっているのです。時にメロディとコード・トーンがぶつかる部分も出てきますが（譜例上の↓印）むしろそれがよい。そしてどこにも［Ⅱm7−Ⅴ7−ⅠM7］のようなジャズの常套進行はありません。ここが80年代までのクロスオーヴァーやフュージョンと一線を画す点のひとつではないでしょうか。

グラスパーのようにアプローチするには、m9やM9など3度重ねコードを「蛇腹サイクル」で連結させつつ「長短変換」を巧みに使い、ブルースから外れず、ピアノはややアルペジオがかったキザなタッチで弾くこと。そして、クリス・デイヴやマーク・コレンバーグのような、ヒップホップ感覚をもったスーパー・ドラマーと出会うことです！

【図1】



〈アフロ・ブルー〉
収録アルバム
ロバート・グラスパー
『ブラック・レディオ』
2012年（Blue Note）

【譜例1】〈アフロ・ブルー〉A部　ピアノ譜

【譜例2】〈アフロ・ブルー〉B部　ピアノ譜

CamScannerでスキャン

07 ジャズとビートルズは親戚だった!?

ジェローム・カーン〈オール・ザ・シングス・ユー・アー〉
'All The Things You Are' *words by Oscar Hammerstein II, music by Jerome Kern*

ザ・ビートルズ〈ミッシェル〉
The Beatles 'Michelle' *words and music by Lennon–McCartney*

ジャム・セッションにもっとも頻繁に取り上げられるジャズ・スタンダードはどれでしょう？ メロディアスで覚えやすい、転調があったり難しさがほどよい、いろんなテンポで演奏しやすい、などの条件があると思いますが、中でも〈オール・ザ・シングス・ユー・アー〉の頻度はかなり高いと思います。ビバップはもちろん、コンテンポラリー系、ラテン系フュージョン、ソウル～クラブ・ジャズ系、フリーなコンセプトのバンドやセッションでも取り上げられたことがあります。

今回は、この名曲のメロディやコード進行を把握した上で、よく似た進行の曲を探して紹介しようと思います。

〈オール・ザ・シングス・ユー・アー〉の出典を調べてみると、もともとは1939年のミュージカル『ヴェリー・ウォーム・フォー・メイ』の曲で、古い楽譜の表紙には「A Musical Comedy」とあります。ところが当時はあまりヒットせず、作曲者ジェローム・カーンにとっては人生の転機となるほどの大失敗作だったとのこと。ひえーなんで？ その後1940年代にビバッパーたちが取り上げて大名曲となったのにねぇ。

コード進行は、平行短調のVIマイナーから4度ずつダイアトニック・コードを上がってIを経てIVまで行き、IV度7thを裏ドミナントとする長三度上に転調します。続いて、同じルートの同主短調をVIマイナーとして、同じ動き方をするのが[A]です。

[B]部のメロディに関して、どれが正しいのかという点もミュージシャンの間で話題になります。アバウトに弾いていると（私の師匠の）バリー・ハリス（p）さんに叱られるのです。私の見解では［レ ソ レ レ ド ドー、ミ♭ ミ♮ ド シー、レ ソ シ シ ラー、シ♭ シ♮ ラ ソ♯ー］が正解だと思います【譜例】。

この、VI度マイナー・コードから4度ずつ上がっていく進行で、その後転調せずに元のVIに戻るならば、これまたポップな名曲〈フライ・ミー・トゥ・ザ・ムーン〉が挙げられます。理解しやすいように同じキーで書きます。

Fm7	B♭m7	E♭7	A♭M7
D♭M7	Gm7(-5)	C7	Fm7 F7

これと同じ進行で単純化し、〈オール・ザ・シングス〜〉のメロディ高低を逆（ラ♭ー↑レ♭ーでなく、ラ♭ー↓ド レ♭ー）にすると、アントニオ猪木のテーマ〈炎のファイター INOKI-BOM-BA-YE〉になります（実際のキーはDm始まりのFメジャーのようです）。闘魂！な熱い曲だけど、どこか哀愁があるのは、〈オール・ザ・シングス〜〉とそっくりだからでしょう。

Fm7	B♭m7	E♭7	A♭M7
Fm7	B♭m7	C7	Fm7

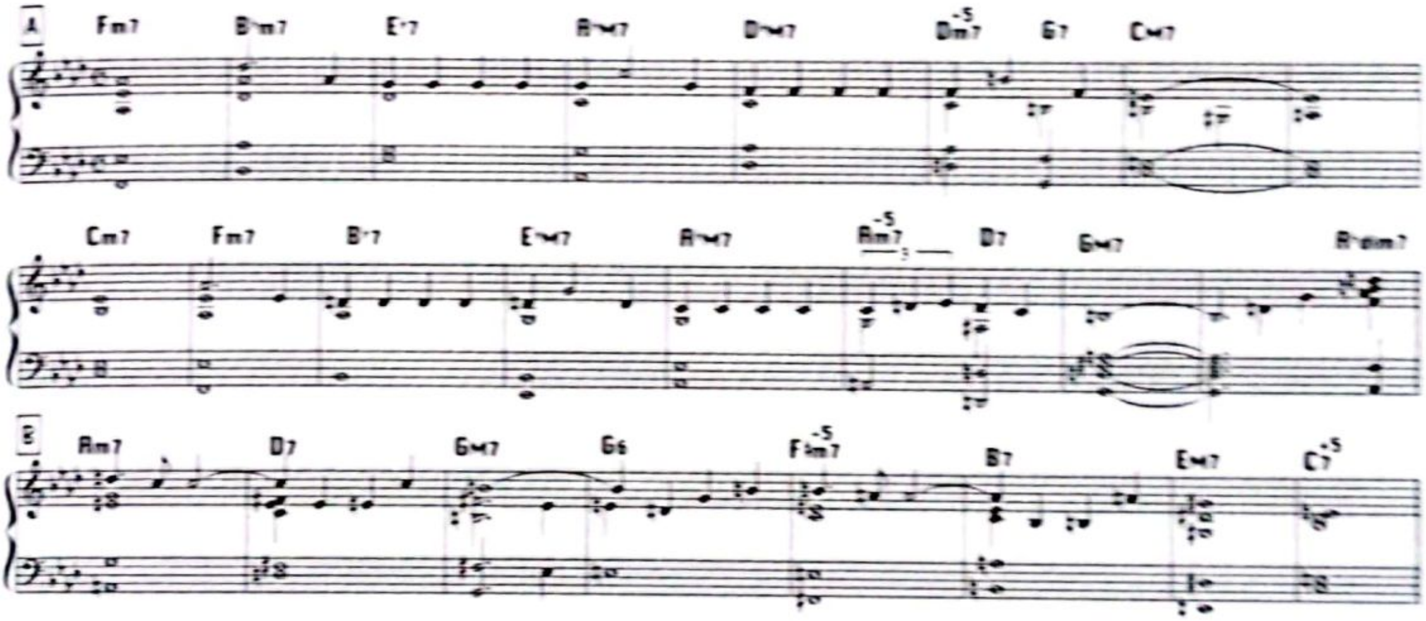
では最後、〈オール・ザ・シングス・ユー・アー〉の最初のFmをメジャーにしてみましょうか。なんてことを！ とお思いでしょうが、あの名曲になってしまいます。ザ・ビートルズの〈ミッシェ

ル〉（レノン＝マッカートニー作詞・作曲）。

| F | B♭7(9) | E♭6 | Ddim7 |
| C Bdim7 | C | 〜 |

ポール・マッカートニーのお父さんがジャズ好きだったそうで、小さい頃からスタンダード・ジャズを耳にしていたのでしょう。その影響で〈ミッシェル〉ができたとは言い切れませんが、かなり共通するものがありますね。

出だしの［F　B♭7］にはブルースの影響も感じられますが、特筆すべきは2小節目のB♭7(9)。そこのメロディの音程はレ♭－ラ♭ですよね。それならばコードはB♭m7であるべきですが、コーラスにはB♭の3rd、Dナチュラルが含まれています。かつてnaomi & goroのギタリスト、伊藤ゴローさんに指摘されて驚いた部分です。

【譜例】〈オール・ザ・シングス・ユー・アー〉AB部　メロディとコード進行（ピアノ・ヴォイシング例）

〈オール・ザ・シングス・ユー・アー〉収録アルバム

バリー・ハリス『ブレイキン・イット・アップ』1958年（Argo）
筆者の師匠であるバリー・ハリスの初リーダー作。

キース・ジャレット『スタンダーズ Vol.1』1983年（ECM）
スタンダーズの第1作。

バーニー・ウォーレル『Standards』2010年（Scuffin'）
P-Funkの総帥が作った、異色のジャズ・スタンダード集。

〈ミッシェル〉収録アルバム

ザ・ビートルズ『ラバー・ソウル』1965年（Apple）

CamScannerでスキャン

08 粋な計らい、ヒップホッピーな黒魔術

ホセ・ジェイムズ〈セイヴ・ユア・ラヴ・フォー・ミー〉

José James 'Save Your Love For Me'　*words and music by Buddy Johnson*

ここ数年でもっとも気に入ったアルバムのひとつに、ホセ・ジェイムズの『ブラックマジック』があります。ジャズとヒップホップ感覚を併せもつホセのヴォーカリストとしての魅力はもちろん、シンプルなバンド編成の中に、さりげなくアイデアが盛り込まれています。歌詞は赤面するほどの「ど・ラブソング」ですよ。「坪口にしては歌モノとは珍しい」と思われるかもしれませんが、歌があるからこそ表現できるクリエイティヴィティというものがあり憧れます。ピアノで参加しているギデオン・ヴァン・ゲルダーもツボ。しばらくは、あまりに好きすぎてみんなに教えたくないほどでしたが、十分話題になっている盤だし、リリースから3年（執筆時）も経ったし、今回はその中から斬新な音楽的特徴をピックアップしてみたいと思います。

アルバムはフライング・ロータスのトラックで始まり、特に前半全曲耳が離せないわけですが、絞りに絞って8曲目〈セイヴ・ユア・ラヴ・フォー・ミー〉（バディ・ジョンソン作詞・作曲）について述べることにします。

その前に、構造がよく似た名曲をチェックしておきましょう。ロバータ・フラックやジョージ・ベンソンが歌った〈フィール・ライク・メイキン・ラヴ〉（ユージーン・マクダニエルズ作詞・作曲、1974年）です。この曲のⒶ部は「逆循環」という進行になっています。逆循環というからにはてっきり「[Ⅰ－Ⅴ－Ⅱ－Ⅵ] と逆に循環するのか」と思いそうですが、違います。正しくは循環進行（[Ⅰ－Ⅵ－Ⅱ－Ⅴ]）の2番目または3番目のコードから始まって循環する進行、[Ⅵ－Ⅱ－Ⅴ－Ⅰ]（スティーヴィー・ワンダーの〈イズント・シー・ラヴリー〉がそれ）または [Ⅱ－Ⅴ－Ⅰ－Ⅵ] という形、むしろ「ズレ循環」ですね。この曲の場合、3番目のⅡから始まって循環するので、キーをメジャーで考えると

| Fm7 | B♭7 | E♭M7 | C7

となるわけです。実際はもう少し凝っていて、最初のコードは9thを加えてFm7(9)、2番目は〈I.G.Y.〉で触れた「現代版ドミナント」つまりsus4音を経由した [Ⅱ－Ⅴ]、3番目と4番目の間には経過的なコードD♭7（G7の裏コード）をはさみ

| Fm7(9) | B♭7sus4 B♭7(13)

| E♭M7 | D♭7 C7

となっています。この最後の | D♭7 C7 | は頭のFm7に戻るためのドミナント7thの役割があるわけですね。

さて、ホセの〈セイヴ・ユア・ラヴ・フォー・ミー〉の場合は、出だしFm7(9)のあと、Ⅳ度マイナーであるA♭m7(9)まで半音ずつ駆け上がり、その後駆け下がってFm7(9)に戻ります。とてもモーダルで夜！な印象ですね。次、B♭7からE♭M7の下りは〈フィール・ライク～〉と同じ。そして今回特筆すべきはここ!!〈フィール・ライク～〉では | D♭7 C7 | というドミナント連続進行だった部分が、ホセの方は、| D♭M7 CM7 | というメジャー・セブンスの連続になっているのです。この瞬間、キメのリズムも相まって新しさがキラッと光ります。ここまでの進行をまとめると

【譜例】

| Fm7(9) | Fm7(9) F♯m7(9) Gm7(9)

| A♭m7(9) | A♭m7(9) Gm7(9) F♯m7(9)

| Fm7(9) | B♭7sus4 B♭7(13)

| E♭M7 | D♭M7 CM7

CamScannerでスキャン

通常ドミナント・セブンスであるVのコードをメジャー・セブンスにするアイデアは、当時からよくタブーを犯すスティーヴィー・ワンダーなどがやっていたことです。1979年リリースの《センド・ワン・ユア・ラヴ》に

| Dm7　GM7 | AM7 |

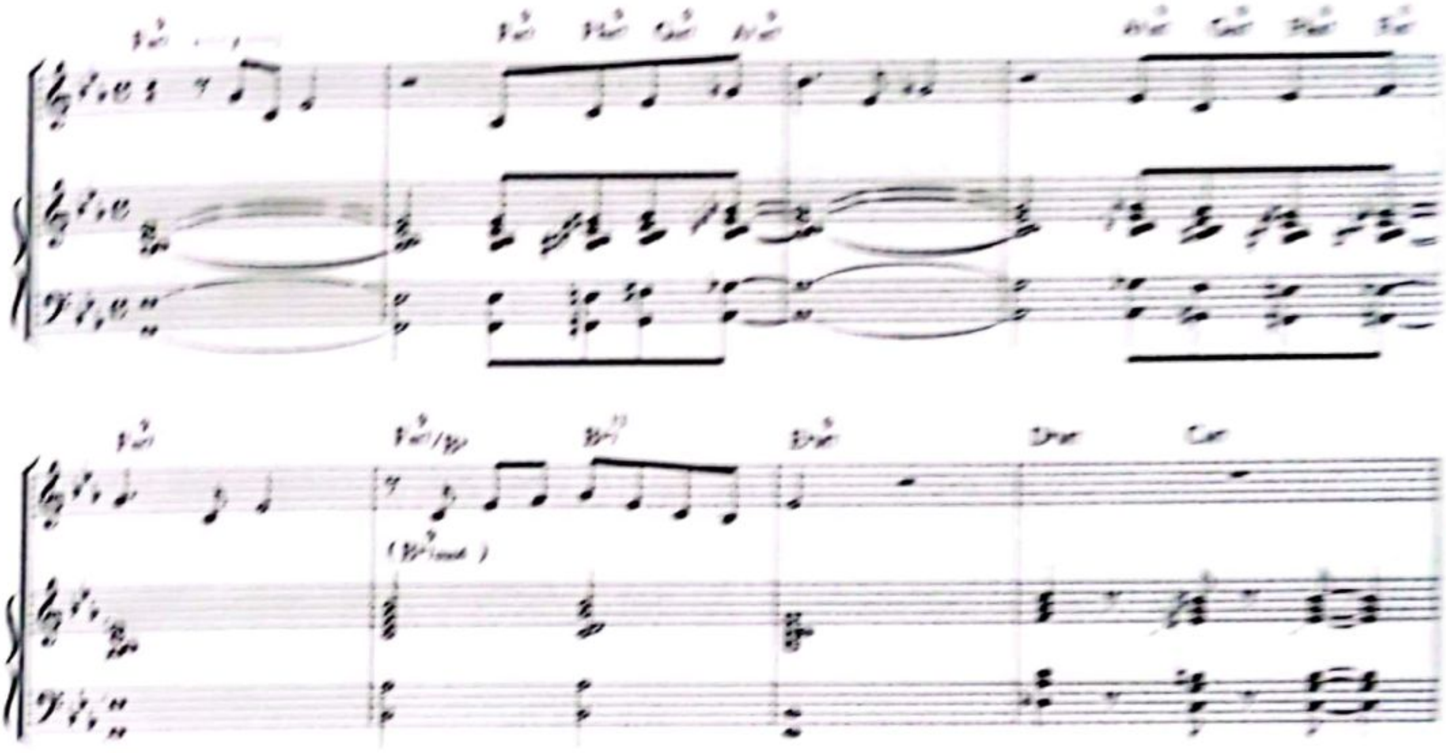
という、嬉しくもドライな進行が出てきますが、ジャズやR&Bの演奏に慣れ親しんでいる方なら

| Dm7　G7 | AM7 |

と演奏してしまいそうですね。スティーヴィーについてはスペシャルなことがたくさんあるので、また改めて。

ホセ・ジェイムズの『ブラックマジック』にはほかにも、ベースがルートを弾かずに5度を弾いていたり（CM7/G、Cm7/B♭）、ドラムに対して他のパートが意識的にレイドバックしていたり（波形編集でズラしているのかなと思い、のちに黒田卓也氏に確認したところ「そのようなことはしていない。ヤツら、あれできるんです」とのこと）、ヒップホッピーで素敵なアイデア満載です。乾いたブラス・アレンジもカッコいい。あ〜あ、僕の大切なアルバムをネタバラシしてしまった〜。

【譜例】《セイヴ・ユア・ラヴ・フォー・ミー》A部　メロディとコード進行（ピアノ・ヴォイシング例）



《セイヴ・ユア・ラヴ・フォー・ミー》
収録アルバム
ホセ・ジェイムズ『ブラックマジック』
2010年（Brownswood Recordings/Beat Records）

《フィール・ライク・メイキン・ラヴ》
収録アルバム
ロバータ・フラック『愛のためいき』
1975年（Warner Bros.）

09 Jポップ名曲に学ぶ「夏と海と音楽理論」

山下達郎〈THE THEME FROM BIG WAVE〉

Tatsuro Yamashita 'The Theme From Big Wave' *words and music by Alan O'Day and Tats Yamashita*

「夏だ、海だ、タツローだ！」というのは1980年頃の山下達郎を表わすキャッチフレーズでした。カーステレオやソニー・ウォークマンの普及によって、音楽はアウトドアへ持ち出されるようになり、そんなシチュエーションにベスト・マッチしたのでしょう。筆者も大学1年生の夏、新譜『メロディーズ』をLPで購入。カセットテープに録音し、デートのBGMとしてたいへんお世話になりました（笑）。

彼の超代表作といえば、〈SPARKLE〉〈RIDE ON TIME〉、そして〈クリスマス・イブ〉あたりが挙げられるかと思いますが、今回は、いわゆるトンガッた楽曲ではなく、コードの仕組みが比較的ベーシック、それでいてキャッチーな〈THE THEME FROM BIG WAVE〉を取り上げます。これからコードの仕組みを勉強しようという方、もしくは、初心者にコード理論を教える立場にある方にお薦めです。ジャズ・スタンダードを取り上げる前に、この曲を題材として使うのが妥当ではないかと思うくらい（自分への戒め……）。もちろんキーはCメジャー！

イントロはCM7とCaug（オーギュメント／増三和音）のくり返し。オーギュメントとは5th音が半音上がっているコードで、地震警報にも使われている和音です。この曲ではM7音も入っているので、CM7(+5)と表記する方がよいのかもしれません。で、そのまま歌のⒶ部に入り、8小節目でA7を経て、Ⓑ部Cメジャーの逆循環

| Dm7 | G7 | CM7 | A7 |

をおこないます。これらのA7は、本来Am7であるものがDmにドミナント・モーションするために変化しているもので、VI度7thといいます。前回のコラムでも説明しましたが、逆循環とは［I－VI－II－V］といった循環進行の2つ目または3つ目のコードから循環するスタイルのこと。この曲の場合は3つ目のIIから循環するわけですね。そして8小節目のA7のキメ「ンチャッ・チャ」だけは、テンション・ノート♭9th（シ♭）と♭13th（ファ）を含みます。テンションとは9th、11th、13thなど、7thまでのコード・トーンに付加される音のこと。直訳すると"緊張"という意味ですが、僕ならむしろジャジー・ノート、アダルト・ノートと名付けたいところ。

その先、Ⓒ部は、進行としては同じCメジャーの逆循環ですが、Ⓑ部に比べて、メロディの関係でテンション多めになります。最初のDm7はDm7(9,11)に、次のG7はG7(13)、CM7はCM7(9)といった具合です。4つ目はA7ではなく本来のダイアトニック・コードAm7の方が使われており、

〈THE THEME FROM BIG WAVE〉

Ⓐ部

CM7	CM7(+5)	CM7	CM7(+5)	
CM7	CM7(+5)	CM7	A7	‖

Ⓑ部

Dm7	G7	CM7	A7	
Dm7	G7	CM7	A7(-9, -13)	‖

Ⓒ部

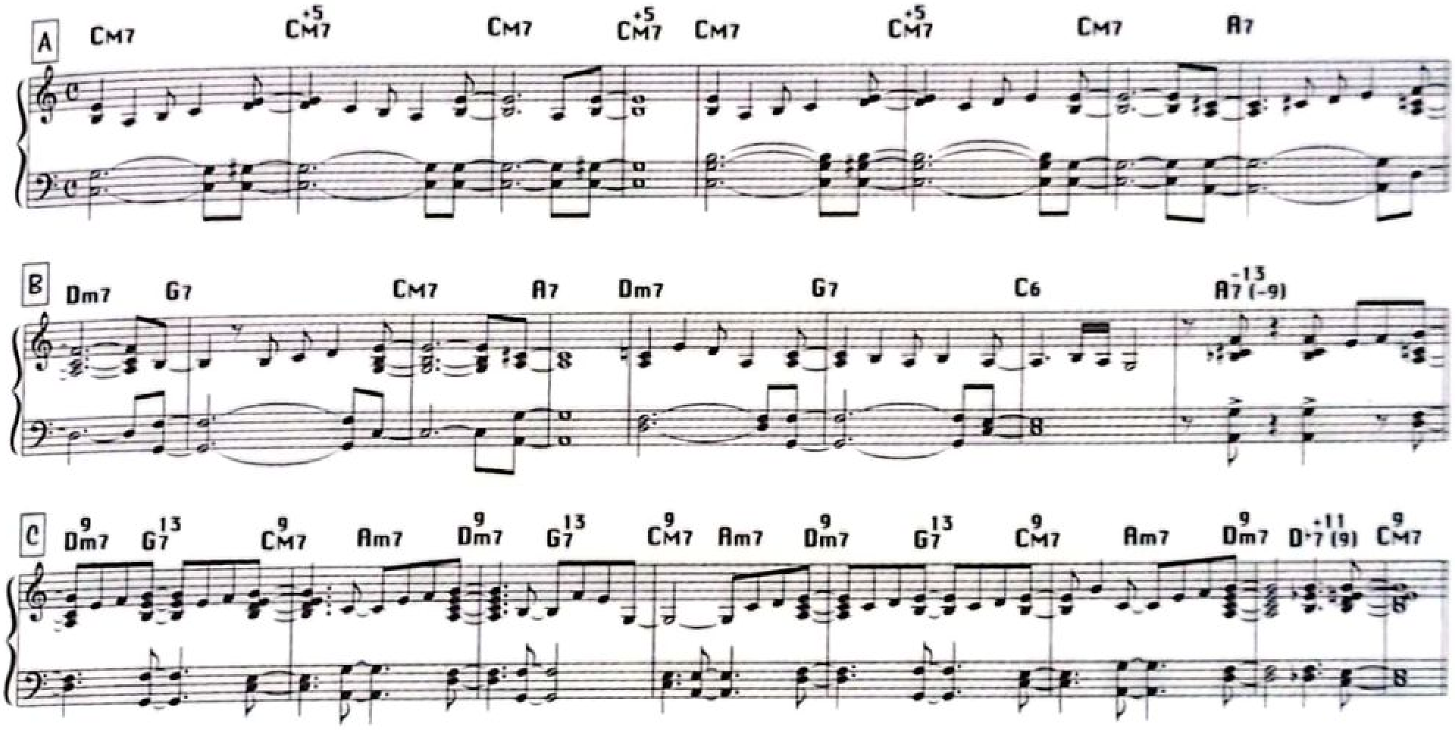
Dm7(9)	G7(13)	CM7(9)	Am7	
Dm7(9)	G7(13)	CM7(9)	Am7	
Dm7(9)	G7(13)	CM7(9)	Am7	
Dm7(9)	D♭7(9,+11)	CM7(9)		‖

CamScannerでスキャン

B部との変化をつけています。そしてきわめつけはC部7小節目。波に乗るという歌詞のところで、G7の代理ドミナント（Substitute Chord、裏コード）D♭7が、テンション9th（ミ♭）、♯11th（ソ）を伴って使われています。やはり波！ですから、D → D♭ → Cとなめらかに進むわけですね？　どうです、絶好の教材だと思いませんか？

　B部とC部では、ガラッと雰囲気が変わっていますが、テンションが付加されたのと進行が倍になっている以外、コードのルート自体は同じで、構造上は同じ逆循環というのが珍しい。こんなに単純な、教育効果も高い（？）進行だけで名曲ができるんですから、山下達郎さんの才能恐るべし！です。ベン・E・キングの〈スタンド・バイ・ミー〉も循環進行の名曲ですが、ここまで学ぶべき素材はありません。

　シンプルさを度外視すれば、歌詞／メロディ／転調感のあるコード進行など脱帽なのはTV番組「オレたちひょうきん族」のエンディング・テーマだった〈土曜日の恋人〉の方です。ああ、こんなふうに分析していたら、山下達郎カヴァー・アルバムを出したくなってきたなあ。

【譜例】〈THE THEME FROM BIG WAVE〉

〈THE THEME FROM BIG WAVE〉
収録アルバム
山下達郎『BIG WAVE』1984年（Moon）
同名映画のサウンドトラック盤。

山下達郎ベスト・アルバム
『OPUS ～ ALL TIME BEST 1975-2012』
（Moon）
〈THE THEME FROM BIG WAVE〉のほか〈RIDE ON TIME〉〈SPARKLE〉〈クリスマス・イブ〉〈土曜日の恋人〉など、達郎クラシックスの3枚組コンパイル。

CamScannerでスキャン

10 都会の夜、マイナー・ナインスの掟

ブルックス・ボウマン〈イースト・オブ・ザ・サン〉 *words and music by Brooks Bowman*
'East Of The Sun (And West Of The Moon)'

スティーヴ・スワロウ〈レディース・イン・メルセデス〉 *music by Steve Swallow*
Steve Swallow 'Ladies In Mercedes'

みなさん、「○m9」というコードはお好きですか？ マイナー7thにテンションがひとつ加わった“都会の夜”的な響きのコードですね。2000年前後のハウスやドラムンベースにはこのm9コードが切り貼りされたかのように頻繁に使われていました。ところで、m7コードを無意識に9thを加えて弾いてしまうことはありませんか？ 今回は、場合によって9thを使ってはいけないタイプの曲があることに触れたいと思います。次のコード進行を見てください(もしくは弾いてみてください)。

【譜例1】

| GM7 | C7(+11) | Bm7 | E7 |
| Am | | Cm7 | F7 |

スタンダード・ジャズに親しんでいる方ならばお気づきだと思いますが、これは〈イースト・オブ・ザ・サン〉(ブルックス・ボウマン作詞・作曲)の冒頭部分です。一方、次の曲はAmにドミナント・モーションせず、転調していきます。

【譜例2】

| GM7 | C7(+11) | Bm7 | E7 |
| C#7 | F#mM7 | E♭m7(-5) | A♭7 ‖

これは、ベーシスト、スティーヴ・スワロウ作曲〈レディース・イン・メルセデス〉の冒頭です。これら2曲は出だしのコード4つの表記はまったく同じなのですが、聞こえる印象は違うはずです。中でも［Bm7 E7］の部分が問題で、〈イースト・オブ・ザ・サン〉の方は、

| Bm7 | E7 | Am | (Ⅲ−Ⅵ7−Ⅱ)

と、Gメジャー・キーの中にとどまり、スケールもAメロディック・マイナーであるのに対し、〈レディース・イン・メルセデス〉の方は、[Bm7 E7]がBドリアンのように存在し、GMに属さない響き
となっているのです。それはAメジャー・キーの［Ⅱ−Ⅴ］であることも匂わせているようで、Aメジャーの Ⅲ7であるC#7をドミナントとして、平行調F#mに向かいます。F#mM7はF#メロディック・マイナーなので、そのままのスケールでE♭m7 (-5) に変化することができ、

| E♭m7(-5) | A♭7 ‖ D♭M7

と、手品のようにGの裏キーに転調します。ちなみに後半はここまでをソックリそのままD♭に移調するという、とても幾何学的な作りの曲です。

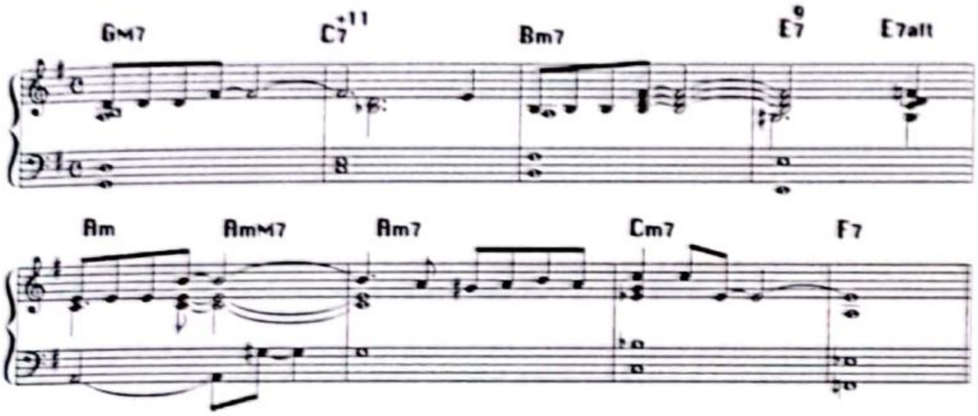
さてこの中で、共通してGメジャー・キーの3rdマイナーであるBm7がありました。そしてここがとても微妙ながら今回の重要ポイントですが、“3rdマイナーに9th音がふさわしいかふさわしくないか”という問題を意識する必要があります。9thはBm7ならばド#音ですね。ところがもともと、Gメジャーならばソ ラ シ ド レ ミ ファ#ソと、ドには#がつきませんし、ダイアトニック・コードはGM7、Am7、Bm7、CM7、D7、Em7、F#m7(-5)であり、本来この中でBm7とF#m7(-5)には9thがつけられません。ところが、すべてに9thをつけてお聴かせしたとして、おかしいと思うどころか、むしろそちらの方がカッコいいと思われる方がほとんどではないでしょうか。

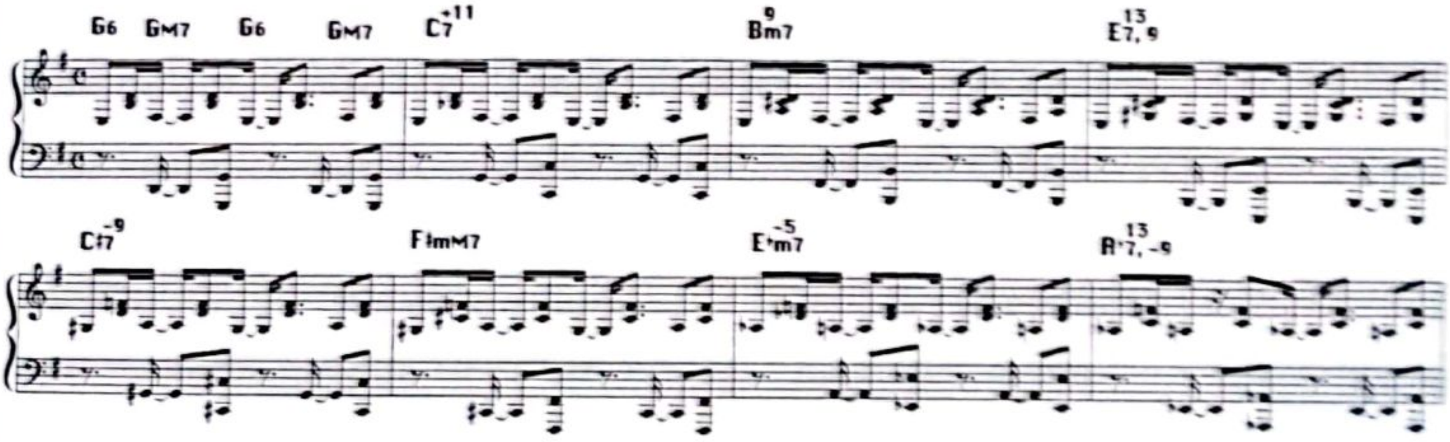
ところが、たとえばビバップの名曲〈オーニソロジー〉(チャーリー・パーカー作曲)の場合、Bm7が出てくる13小節目直前のフレーズは［シ ド レ］であり［シ ド# レ］ではありま

CamScannerでスキャン

せん。この違いは「別にイイじゃん」では済まされないスタイル上の重要ポイントなのです。先はど紹介した2曲でいうと〈イースト・オブ・ザ・サン〉は3rdマイナーに9thがふさわしくない曲、〈レディース・イン・メルセデス〉はふさわしい曲、ということになります。

3rdマイナー(マイナー曲の場合5thマイナー)に9thが加わった曲といえば、バート・バカラックの〈ザ・ルック・オブ・ラヴ（恋の面影)〉、ジョー・サンプルの〈虹の楽園21〉、ハービー・ハンコックの〈テル・ミー・ア・ベッドタイム・ストーリー〉がパッと思いつきました。50年代までのスタンダードやビバップは、クラシック寄りのハーモニー構造だったのですが、モード・ジャズ以降、調性が希薄になり、マイナー→ドリアン、メジャー→リディアンと捉える傾向が強くなったことも関係しているでしょう。「すごく暑い」が「すごい暑い」になってしまったように。それを、手癖ではなく意識して使い分けることが、現代の音楽家にとって大切なことではないでしょうか。

【譜例1】〈イースト・オブ・ザ・サン〉ピアノ・ヴォイシング例

〈イースト・オブ・ザ・サン〉収録アルバム
チャーリー・パーカー・ウィズ・ストリングス
『エイプリル・イン・パリ』
1949年（Verve）

【譜例2】〈レディース・イン・メルセデス〉ピアノ演奏例（ラテン・タッチ）

〈レディース・イン・メルセデス〉収録アルバム

ゲイリー・バートン
『リアル・ライフ・ヒッツ』
1984年（ECM）

スティーヴ・スワロウ＆カーラ・ブレイ
『デュエット』
1988年（WATT/ECM）

11 コード・チェンジ・モンスター

きゃりーぱみゅぱみゅ〈ファッションモンスター〉

Kyary Pamyu Pamyu 'Fashion Monster' *words and music by Yasutaka Nakata*

今回の年末年始(2013～14年)は北陸方面でソロ・ピアノ・ライヴやジャム・セッションをやる機会があったので、福井県の実家で「NHK紅白歌合戦」を半分ほど観ました。あまちゃんバンドに共演歴のある面々が出演していたということもあるのですが、いちおう今年の流行を確認しておきたいし、雪がしんしんと降り注ぐ郷里だと演歌の魅力も倍増です。森進一さんの、あのしわがれた中に微笑みを含む声色は聴くたびに想像を絶するものがあります。今回は藤あや子さんが色っぽかっこよかったなあ！

全体的には歌そのものよりダンスやCG演出の進化が著しく、それに比べると肝心の歌が凡庸に思えるグループが散見される中、きゃりーぱみゅぱみゅやPerfumeは別。演出が必然的で歌とのバランスが良い！　以前から、きゃりぱみゅさんや中田ヤスタカ氏のプロダクションには注目していて、春先に『なんだこれくしょん』も購入して聴いていたのですが、ファッションの奇抜さ、言葉遊びのユニークさはもちろん、歌も曲もパッションがあって……つまりその、ファンです(笑)。

さて今回は音楽的にどこがスペシャルなのかを、大ヒット曲〈ファッションモンスター〉で見てみましょう(中田ヤスタカ作詞・作曲・編曲)。

歌い出し「♪ファッションモンスター～」はトニックであるFメジャーで始まりますが、交互にFmとおぼしきラ♭の音が聞こえます。同主短調もしくはFのブルース的な音が混じっているようで、この段階でこの曲の個性がほのめかされています**【譜例1】**。

その先、イントロ・インタールードのシーンで、テーマと同じD♭M→A♭/C→B♭m7→Fmという、A♭メジャー(ならばⅣ－Ⅰ－Ⅱ－Ⅵ)もしくはFマイナー(お互いに平行調ですね)になります。つまりイントロでFメジャー、Fマイナー、A♭メジャーが混在し、一見(一聴)明るいのだけれど「泣き笑い感」のようなものが醸しだされるのです。

さて、「♪おもしろいっていいたいのに」の歌メロのところから、またひと工夫あります。コードは大まかにFmですが、バッキングは

| Fm7 | Gm7/C | Fm7 | Gm7/C |
| Fm7 | Gm7/C | Fm7 | Gm7 |

のような動きをしています。ここでのFマイナーはナチュラル・マイナーではなくFドリアンの音使い、つまり第6音のレが♮になっているのがファンクっぽくてカッコイイ。あえて聴き覚えのある曲を探すなら、音使いはハービー・ハンコックの〈カンタロープ・アイランド〉、音型／サウンド的にはYMOの〈体操〉でしょうか。そしてなんといってもメロディの音使いが(Fmから少しズラした) E♭6/F 的になっていて、最初だけ

[ド　ファ　ソ　シ♭　ソッ　ソ]で、残りは

[ミ♭ ファ　ソ　シ♭　ソッ　ソ]。

絶妙です**【譜例2】**。

そして、曲の山である「♪ファッションモンスター」の入りぎわ、律儀にドミナントのF7が鳴ります。メロディはイントロの[ファ ファ ドー ラー]とそっくりな音型だけれどじつは異なる[ファ ファ ミ♭ー ドー、ラ♭ ラ♭ ミ♭ー ドー]とD♭M9のフレーズになります。この、幼児でも口ずさめるほどキャッチーでありながら単純ではない音使いにとてもシビれます**【譜例3】**。

インタールード的な「♪感覚をとぎすませてキミのように」の部分はFMとB♭m7のくり返し。こ

CamScannerでスキャン

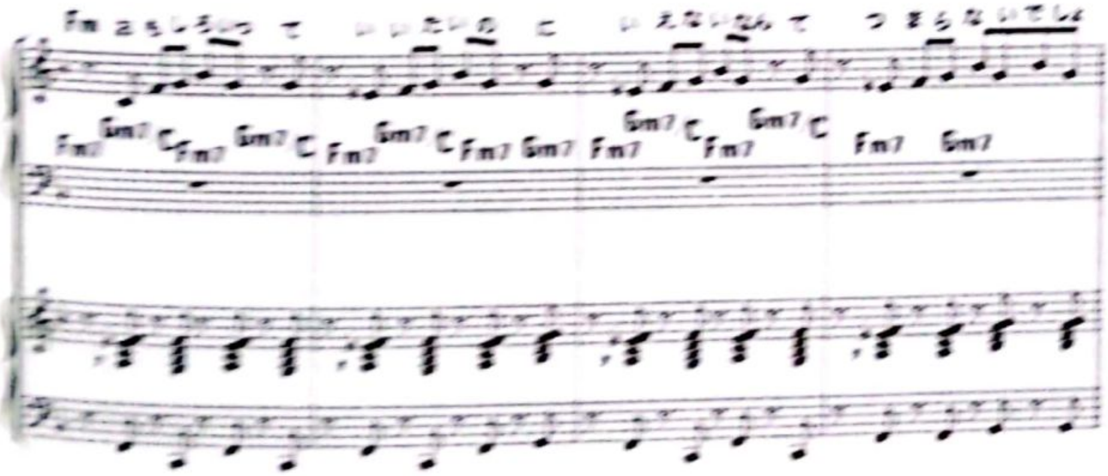
ここも4度マイナーを使って陰影を付けています。ここまでにいくつか出てきたように、いくつのモードを混在させたり同主短調の和音を借用して使うようなことを「モーダル・インターチェンジ」と呼びます。別に借用なんていわないで、コードはすべてみんなの物なんだからどんどん使えばいいと思うわけですが(笑)。

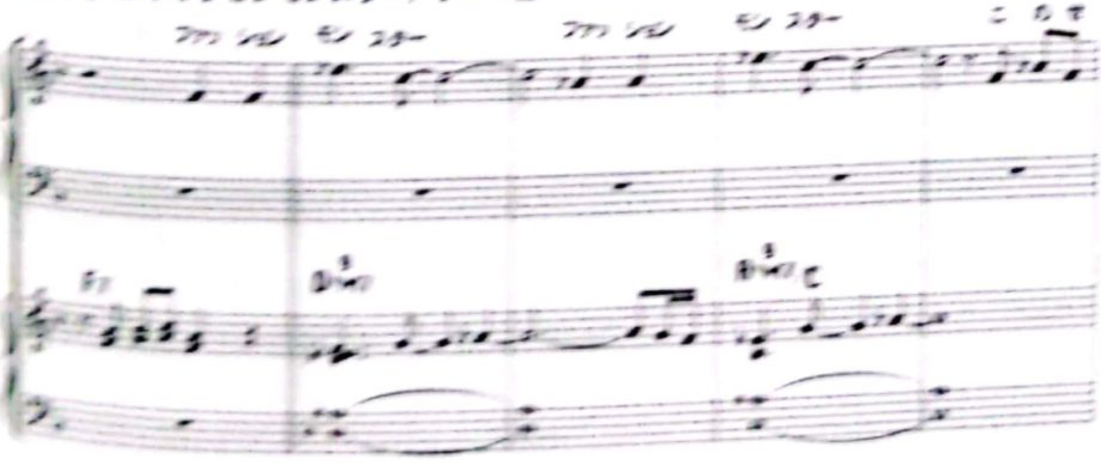
後半の間奏では、D♭M→A♭/Cのシーンのあと EM→B/D♯、さらにGMと短三度上に転調を2回繰り返したあと、E♭(=A♭キーのドミナント)に行き、ラストのリフレインにつなぎます。お見事！

ビデオクリップを見ると、キモかわいくて一見ドシャメシャなんだけど、じつはティム・バートン監督の映画『ビートルジュース』なんかをリスペクトしてアイデアを取り入れているあたり、とてもクリエイティヴィティを感じます。きゃりぱみゅさんのプロダクトに関わっている方々、楽しんでるんだろうなあ。こんな楽しくてカラフルな曲を、私だって最初から分析的に聴いたりはしていませんよ。

【譜例1】(ファッションモンスター) イントロ部

【譜例2】(ファッションモンスター) 歌い出し部



【譜例3】(ファッションモンスター) テーマ部

「ファッションモンスター」
きゃりーぱみゅぱみゅ

12 凝縮されたビバップ・イディオム

セロニアス・モンク〈アスク・ミー・ナウ〉
Thelonious Monk 'Ask Me Now' *music by Thelonious Monk*

今回は、ビバップ・ジャズの名曲であり、そのイディオムを習得する上でも有意義な〈アスク・ミー・ナウ〉(セロニアス・モンク作曲)を取り上げます。この曲は、筆者にとっての"ビバップおやじ"バリー・ハリス氏のワークショップで「メジャー・トライアド(長3和音)のアルペジオを半音下降で正確に歌えなければ」と、ヴォーカリストにとって有益な曲例として取り上げられたことがあります。出だしの部分がまさにそうで、

[ド ↓ソ ミ ド・シ ↑シー]と、上から降りてきて跳ね上がる音型で半音ずつ下がってきます。コード進行も

| Gm7 C7 F♯m7 B7 | Fm7 B♭7 Em7 A7 |
| E♭m7 A♭7 |

というふうに、II-V進行が半音で連結して下がってきます【譜例1】。似たようなチェンジの曲にジャズ・スタンダードの〈ラヴァー〉(ロレンツ・ハート作詞、リチャード・ロジャース作曲)というのもありますね。

ここでひとつ大切なポイントがあります。とくにジャズ・スタンダードでアドリブをおこなう場合に効いてくることですが、バリーさんは、[IIm7-V7]という進行がある場合、IIm7は考えずV7だけでアプローチせよと言います。IIm7はV7のsus4だというとらえ方です。〈アスク・ミー・ナウ〉はまさにそれを具現しているメロディといえます。冒頭はメロディだけを見ると

| CM BM | B♭M AM |

と、いたってシンプルなものですが印象的です。もしIIm7の方を気にして作曲したら全音下の

[シ♭ ファ レ シ♭ ラ ラー、
ラ♭ ミ♭ ド ラ♭ ソ ソー]

となってしまい、なんだかきらめきが失せてしまいます。

1970年代以降は、逆にV7を希薄にしてIIm7(=V7sus4)のように鳴らすことが当たり前とな り、[IIm7-V7]はむしろIIm7の方を意識してドリアン・スケール等で捉えがちですが、古いスタンダードで大事なのはむしろV7の方であり、V7をいかにヴァリエイションできるかがジャズ演奏の醍醐味ともいえます。

さてそのV7に関連して、先ほどの冒頭部分に続いて

| B7(-5) B♭7(-5) |

さらに進むと

| B7(-5) B♭7(-5) A7(-5) A♭7(-5)

という半音下降進行が出てきます【譜例1】。ドミナント・モーション連結

| F7 B♭7 E♭7 A♭7

の1つめ3つめが裏コードになった進行と考えられますが、ここにはモンクの常套フレーズともいえるホールトーン・スケール(全音音階)というのが当てはまります。ホールトーンは間隔がすべて全音になっている音階で、

ドから始まる [C D E F♯ A♭ B♭]
レ♭から始まる [D♭ E♭ F G A B]

という2種類しかありません。それを仮に♀ホールトーン、♂ホールトーンと呼びましょう【譜例2】。すると♀の方にはC7、D7、E7、F♯7、A♭7、B♭7、♂の方にはD♭7、E♭7、F7、G7、A7、B7という、それぞれ6つのドミナント7thコードが当てはまることがわかるでしょう(V7augまたはV7(-5)というコードがピッタリ)。またI コードが同じホールトーンに属することも一目

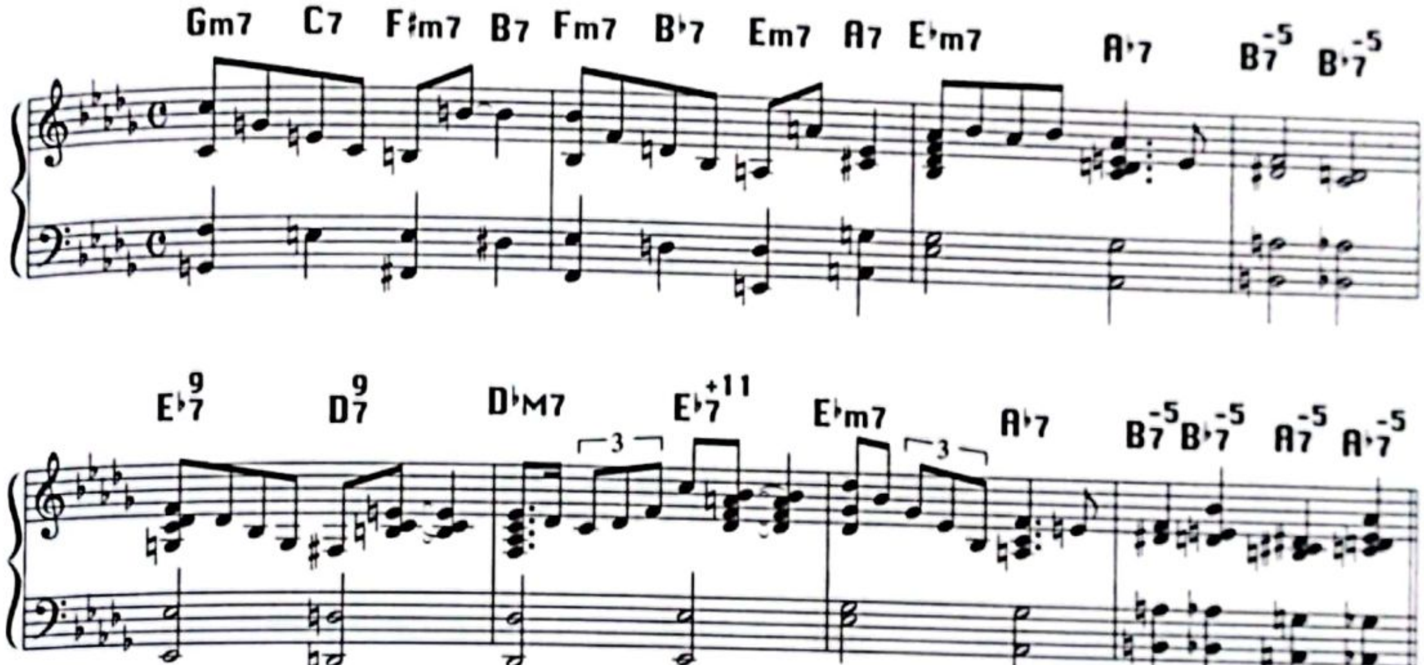
CamScannerでスキャン

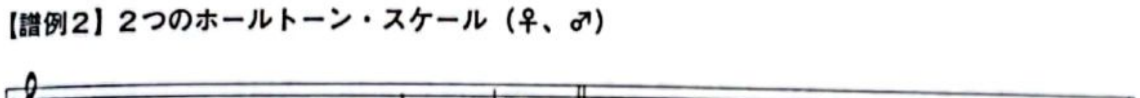
然です。そしてドミナント・モーションをするということは♂と♀が入れ替わる現象だともいえますね。さきほどの部分がまさにそれで、2つのホールトーンが交互に出てくる進行なのです。

それにしてもこの曲、キーはD♭メジャーなのにGm7（メロディはCM）で始まるところが魅力的ですね。イントロの手法で、トニック（Iの和音）の減五度（-5th）音程のm7(-5)からII－V進行をして降りてくるというのがありますが、その発想でGm7からスタートしたのでしょうか。

というわけで、この曲、筆者自身カラダにスッと入ってきた曲で、東京ザヴィヌルバッハの『Sweet Metallic』（2008年）では、自動変奏シーケンス・ソフト、M̈を使って時間軸をずらしながらヨスヴァニー・テリー（sax）と演奏していますし、かつてrabbitoo、Orquesta Libre等で活躍する藤原大輔（sax）とのデュオで、柏のNardisというお店で3年半ほどセロニアス・モンクに絞った演奏活動をおこない、そこでも毎回演奏していたお気に入りの曲なのです。

モンクの楽曲は30〈リズマニング〉でも紹介しますが、ビバップ・イディオムの発案者でありながら突飛に聞こえるくらい誰よりも創造的な音使いをし、器楽としてのジャズ・ミュージックを打ち立てた偉人です。

【譜例1】〈アスク・ミー・ナウ〉Ⓐ部　ピアノ譜例

【譜例2】2つのホールトーン・スケール（♀、♂）



〈アスク・ミー・ナウ〉収録アルバム
セロニアス・モンク『ソロ・モンク』
1965年（Columbia）

13 逆配列鍵盤が作る世界最強シンセ・マジック

ウェザー・リポート〈ブラック・マーケット〉
Weather Report 'Black Market'　*music by Joe Zawinul*

おかげさまで最新作『Change Gravity』がご好評を頂き、10月には名古屋／大阪／京都ツアーも決まったばかりの「東京ザヴィヌルバッハ」を主宰する私としては、そろそろジョー・ザヴィヌルさんの楽曲を取り上げないわけにはいきません（2014年記）。自分にとっては、バリー・ハリスさんは"ビバップおやじ"、山下洋輔さんが"フリー・ジャズおやじ"、そして"オリジネイターおやじ"がザヴィヌルさんと心に決めております。

そのジョー・ザヴィヌルとウェイン・ショーターによる双頭バンド、ウェザー・リポート（以下WR）は、1970～80年代のジャズ・フュージョンを牽引するスーパー・バンドとして絶大な人気を博したわけですが、たとえばハービー・ハンコックのように、普遍的な影響を残したかというとそうとはいえないものがあります。それはWRが、ジャズをルーツとしながらも、あまりにオリジナルすぎたからではないでしょうか。とくにザヴィヌルの楽曲は、即興的に弾かれた音を自己採譜し、まるでクラシックのようなスコアに忠実に（かつ即興もふんだんに）演奏されていたわけで、ジャズのイディオムで気軽にセッションできる類の音楽ではないのです。

さて、その中でも、カヴァーする気が失せるWRの代表曲〈ブラック・マーケット〉は、シンセサイザーならではの奏法がハンパではありません。まず、冒頭の牧歌的なペンタトニックによるシンセのメロディ。これじつは、逆配列（リヴァース）の鍵盤で作曲され演奏されていました【譜例1】。1976年当時最先端のシンセサイザーであったARP（アープ） 2600は、パッチすることによりオクターヴの電圧を逆転させることができました。つまり、半音上昇音階を弾くと出音は半音で下降するのです。具体的にはC（とF#）を共通音に設定し、「鍵盤→出音」がそれぞれC→C、C#→B、D→B♭、E♭→A、E→A♭、F→G、F#→F#、G→F、A♭→E、A→E♭、B♭→D、B→C#となります。ちなみに黒鍵を弾くとDメジャー・ペンタトニックが鳴ります。またB♭メジャー・スケールは共通になりますから、〈ブラック・マーケット〉のようなB♭ペンタトニックを基調としたメロディが誕生したのでしょう。実際弾いている鍵盤は**【譜例1】**の上段ですが、出音は下段となるわけです。スタジオ盤をよく聴くと、かすかに元音（上段）も聞こえていますよ。

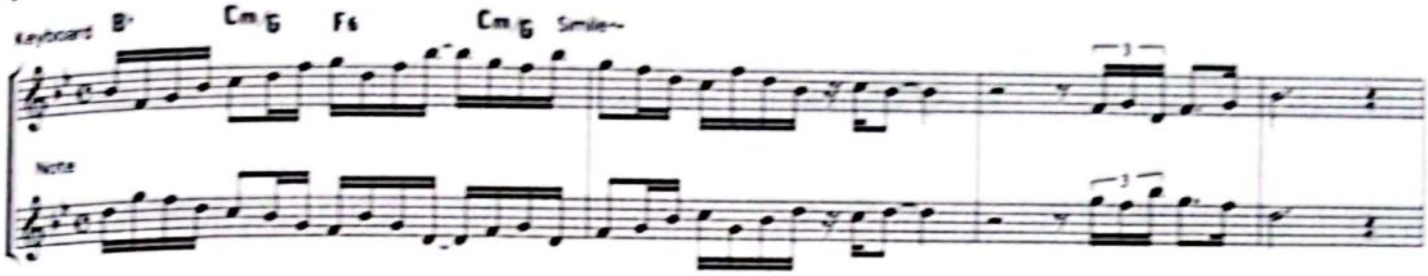
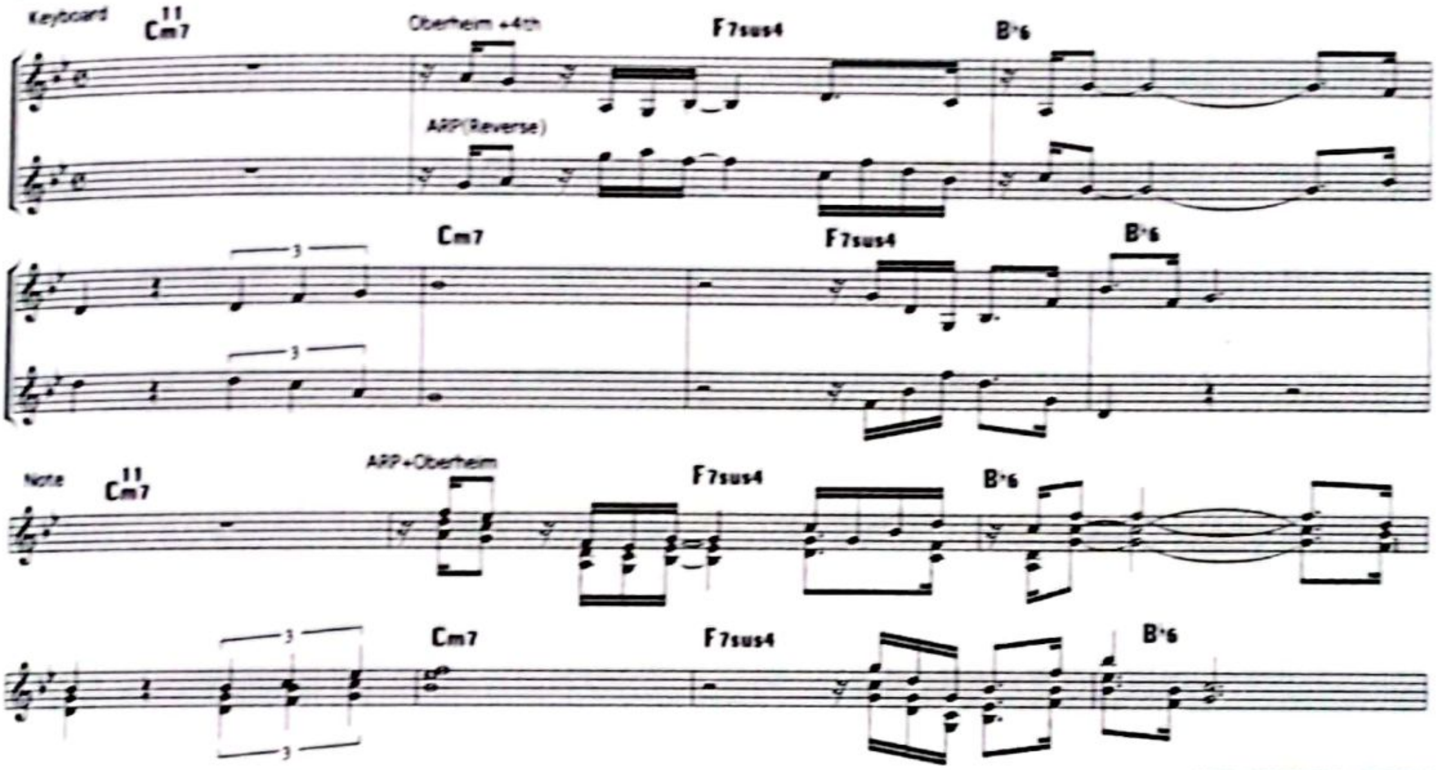
その後、8/8 ＋ 7/8拍子のリフを経た後、サックスが加わって[B]部に突入しますが、そこで"世界最強のシンセ・ブラス！"と呼ぶべき対旋律セクションが登場します。コード自体は｜**Cm7**｜**F7sus4**｜**B♭6**｜と聴き慣れたツー・ファイブ・ワン進行なのですが、なんとダイナミックに響くことか！　ショーターの跳躍したメロディや特徴的なベース・ラインも効いてますが、なんといってもシンセ・ブラスの音型が尋常じゃない。ここの演奏を、1978年のライヴ映像から分析／採譜してみました。ザヴィヌルの右手で4度上が加わったデュオフォニックのOberheim（オーバーハイム） OB-8、左手でリヴァース鍵盤のARP 2600が演奏されていることにより、通常鍵盤では発せられないセクションが創出されています**【譜例2】**。

筆者もこれにあやかって、自作の〈Gondowana Line〉（『Vogue Africa』収録）では、5度下が加わったパッド音を使って、通常片手で弾ききれないハーモニーを鳴らしています。また2020年の

CamScannerでスキャン

コロナ禍自粛期間に、東京ザヴィヌルバッハ選抜メンバーとともに〈ブラック・マーケット〉の原曲に忠実な多画面セッション動画を作成しました。シンセの使い別けを含めお楽しみいただけたら幸いです（下段QRコード参照）。

ザヴィヌルさんは生前「上手いピアニストはゴマンといるが、シンセというものをちゃんと演奏できているヤツを見たことがない。たいていはピアノやなにかの代用として使っているにすぎない」とおっしゃっていました。2005年にキーボード・マガジン誌上で2回目の対談をおこなった際、「WRの曲をピアノ・トリオなどで演奏するアイデアはありませんか？」という筆者の愚問は、「考えたこともないね」と一蹴されたっけ（苦笑）。それほどまでに音色や奏法の確固たるイメージがあって演奏されていた音楽なんですね。恐れ入ります。

【譜例1】〈ブラック・マーケット〉A部　上が弾く鍵盤、下が発する音

【譜例2】〈ブラック・マーケット〉B部　上の2段譜が弾く鍵盤、下の1段譜が発する音

東京ザヴィヌルバッハ選抜メンバーによる〈ブラック・マーケット〉多画面セッション
坪口昌恭：ARP2600fs, Prophet6, Moog Subsequent37, Fender Rhodes markV
デイヴィッド・ネグレテ：as　織原良次：fretless-b　守真人：ds
https://www.youtube.com/watch?v=y9-PTIvwhr4

〈ブラック・マーケット〉
収録アルバム
ウェザー・リポート
『ブラック・マーケット』
1976年（Columbia）

14 ウルトラ級「流行りもの混合音楽」

〈ウルトラマンの歌〉〈ウルトラセブンの歌〉〈帰ってきたウルトラマン〉

'Ultraman No Uta' music by Kunio Miyauchi 'Ultraseven No Uta' music by Toru Fuyuki
'Kaettekita Ultraman' music by Kouichi Sugiyama all songs words by Kyoichi Azuma

東京オリンピック開催、そして東海道新幹線が開通した年に生まれた筆者は、日本の高度成長期まっただ中に育ったわけです。両親が音楽教師だったこともあり、家には小さなテープレコーダーや、レコードプレーヤーが組み込まれたステレオ、そしてクラシックのレコード全集なんかがありました。そして、物心ついて初めて買ってもらったレコード（ドーナツ盤45回転）がウルトラ・シリーズの主題歌だったと記憶しています。『ウルトラマン』は1966年7月～1967年4月（39話）、『ウルトラセブン』は1967年10月～1968年9月（49話）、『帰ってきたウルトラマン』は1971年4月～1972年3月（51話）ということですので、坪口少年でもリアルタイムは『帰ってきた～』のみ。それ以外の前2作は再放送を見ていたわけですが、番組オープニングで怪獣やヒーローが手書きシルエットで映し出されるヴィジュアルにはワクワクしました。

そして斬新な主題歌も強烈な印象を子供たちに残しました。筆者のiPodにはしっかりウルトラ・シリーズが入っていて、シャッフル機能で不意にかかると今でも武者震いしてしまいます（笑）。そんなウルトラ・シリーズのうち、巨大変身ヒーローが登場する初期3作の主題歌を比較分析してみたいと思います。音楽に携わり続けてあらためてこれらの主題歌を聴いてみると、ちょっとした共通点と相違、音楽的魅力に気がつきます。

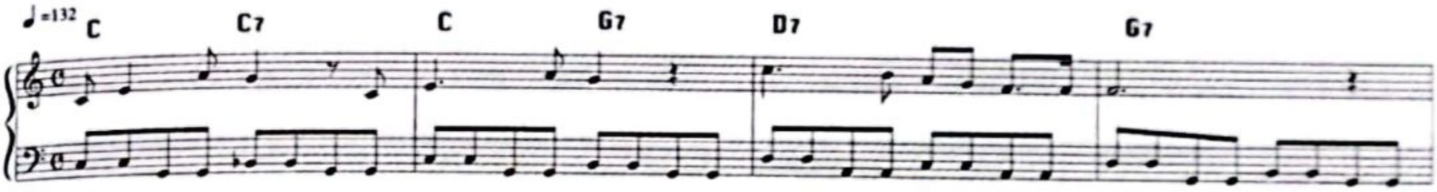
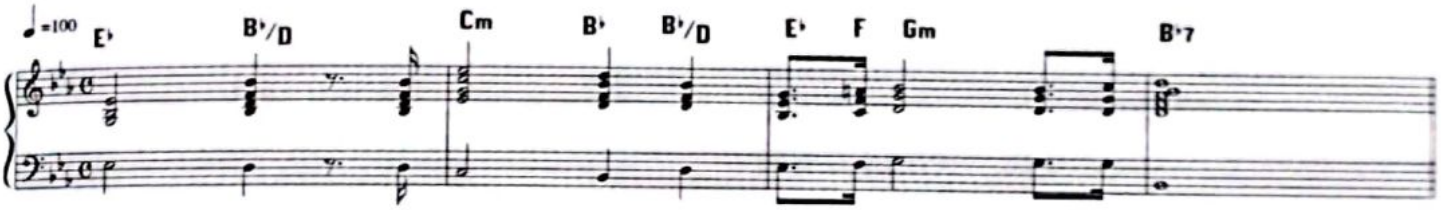
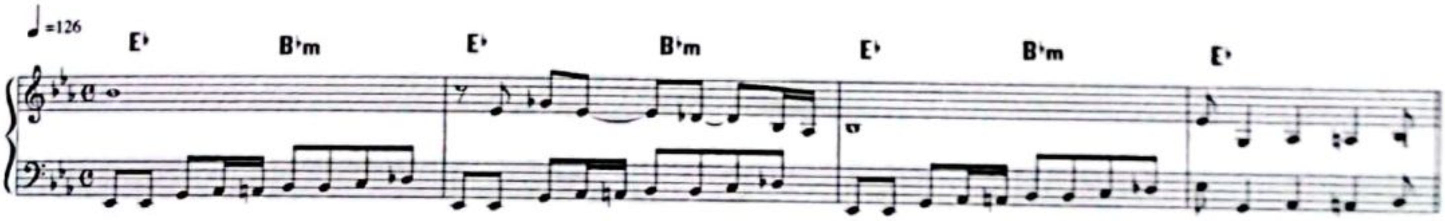
〈ウルトラマンの歌〉は東京一（円谷一氏の作詞家ネーム）作詞、宮内國郎作曲・編曲。キーはCメジャー。歌い出しからほぼ全部児童合唱のみで、ラスト1フレーズのみ大人のコーロ・ステルラが加わります。ベース・ギターは使われておらず、エレキ・ギターが中域でベース的役割を担っているので、空を飛べるウルトラマンの軽快さが連想されます。「♪マークは流星」のところのハーモニーが謎だと子供心に思っていましたが、Dm7であるはずのところがD7（ドッペル・ドミナント）になっていて、メロディのF音とわずかにぶつかり、ぎりぎりG7に落ち着くという微妙な不協和感が生じています**【譜例1】**。間奏のピアノはトライアドの3rd音にブルース的にメジャー／マイナーが混在しており、このやんちゃなサウンドに憧れました。坪口少年が黒人フィールに触れた瞬間か？　全体の印象はビートルズの〈ザ・ワード〉（『ラバー・ソウル』収録）に似ています。

〈ウルトラセブンの歌〉は、東京一作詞、冬木透作曲・編曲。キーはE♭メジャー（「英雄の調」だそうだ）。イントロはアメリカ国歌を連想させるカノン下降進行で始まり、3小節目のE♭-F-Gmと上昇するフレーズではリディアンの特徴音（実音A）が含まれていてハイパーな匂いがします**【譜例2】**。歌はジ・エコーズが大人のコーラスで先導し「♪セブンセブンセブン」から児童合唱が加わります。本編、和声的にはⅠ、Ⅳ、Ⅴのみによる模範的進行ですが、リズムはかなり異色で、歌やブラスなどウワモノはマーチなのにエレキ・ベースとドラムスがスイング・ビートという、軍歌的前ノリ（強拍1・3）とジャズ・スイング的後ノリ（強拍2・4）が同居するというきわめて独特なポリ・ノリ感！が生じています。ホルンのグリッサンド「ブル～ン」が「これぞ怪獣モノ」というほど印象的。

CamScannerでスキャン

〈帰ってきたウルトラマン〉は、東京一作詞、すぎやまこういち作曲。キーはE♭メジャー。イントロのトランペットはマイナー・ブルース、ベース・ラインがメジャー・ブルース音階になっています【譜例3】。これ、ウェザー・リポートの〈バードランド〉と似た構造。歌の出だし「♪きみーにも」は〈ウルトラマンの歌〉の「♪むねーぇに」と音型がまったく同じです。歌中、大まかにはカノン進行ですが、4つ目のコードがトニック・ドミナント（E♭7/B♭）となっていたり、「♪遠く離れて」のところにAdim7が使われていたり、「♪燃える街に」のところは［ⅣM7−Ⅲm7−Ⅱ7］と、全体的に7th音を含んだ豊かな響きになっています。マリンバが輪郭を際立たせ、弦アンサンブルと、なによりもハープのグリッサンドによって優雅さを表出させています。

こうやって比較してみると、〈ウルトラマン〉はビートルズやベンチャーズの影響下にあるブルージーなロック調、〈セブン〉はクラシック・シンフォニー風で、軍歌とジャズの混合ビート、〈新マン〉（当時はこう呼んだ）はモータウン型ロックでカノン＆ブルース循環と、時代ごとのスタイルを取り入れていて、かなりムードが異なるのがわかります。

【譜例1】〈ウルトラマンの歌〉歌の冒頭

【譜例2】〈ウルトラセブンの歌〉イントロ部

【譜例3】〈帰ってきたウルトラマン〉イントロ部（後半）

〈ウルトラマンの歌〉〈ウルトラセブンの歌〉
〈帰ってきたウルトラマン〉収録アルバム
『ウルトラマン主題歌大全集1966-2016』
（日本コロムビア）

CamScannerでスキャン

15 クラシカルなベースの位置

中谷美紀〈汚れた脚 The Silence of Innocence〉
Miki Nakatani 'Yogoreta Ashi The Silence of Innocence' *words by Masao Urino, music by Ryuichi Sakamoto*

ざっくり言って私ジャズ屋と自覚しておりますので、Jポップについては語るほどたくさん聴き込んではいないのが正直なところですが、中学時代ゴダイゴ、高校時代オフコース（Jポップとは呼ばないか）、大学時代山下達郎、上京してからはピチカート・ファイヴにハマった私にとってのモスト・フェイヴァリットといえば、女優中谷美紀が1996年にリリースしたデビュー・アルバム『食物連鎖』。中谷さんの憂いのあるクールな歌と深みのある楽曲・アレンジとの相乗効果で、数ある坂本龍一プロデュース作品としても渾身の一枚！ といえるほど充実した内容に仕上がっています。1曲目の〈MIND CIRCUS〉がシングル・カット曲でこれも大好きでしたが、あえて渋い〈汚れた脚 The Silence of Innocence〉（売野雅勇作詞、坂本龍一作曲・編曲）を取り上げたいと思います。

リズムは跳ねないミディアム・スローのヒップホップ・ビートで、森俊彦氏が打ち込みドラムを担当しています。教授（坂本龍一）は巧みな音使いのシンセ・ベース、ヴィンテージではないエレクトリック・ピアノ、透き通るようなパッドを演奏し、全編に淡く広谷順子さんのバック・ヴォーカルが溶け込んでいます。エンディング・リフレインには佐橋佳幸氏のブルージーなギター・ソロが登場するといった構成。この曲のメロディ＆コードを採譜したところ、Ⅱ-Ⅴ-Ⅰ的な進行を基調としながらも、要所要所でRoot（根音）以外のベース音を使ってるところに作品への思い入れが感じられるのです。

まずは歌い出しのⒶ部（♪どんな未来も〜）

| Am7　(D7sus4) | GM7 |

が3回くり返された後、

| F#7 | B7 |

と普通のドミナント・モーションでも行けそうなところを

| F#7/C#　C6 | Bsus4　B7/F# |

としています。C6が肝のようです。

また、13〜16小節目（♪透明な哀しみが〜）では、

| Am9　B7 | Em9　A9 |
| F#7　B7 | Em9 |

でも行けそうなところを、

| Am9　B7 | Em9/D　Em6/C# |
| C7(-5)　B7 | Em9 |

と切なさ倍増、それぞれベースが半音下降することで味わいが深まっています【譜例1】。

Ⓑ部からは転調して半音上がる（ここもグッと来る）のでFマイナーとなりますが、最初の5小節（♪もうその日付に〜）はジャズ・スタンダード〈オール・ザ・シングス・ユー・アー〉（08参照）とそっくりです。6小節目以降からは異なり

| D♭M7 | Gm7(-5) |
| C7 | Fm7　C7 |

でも行けそうなところを、

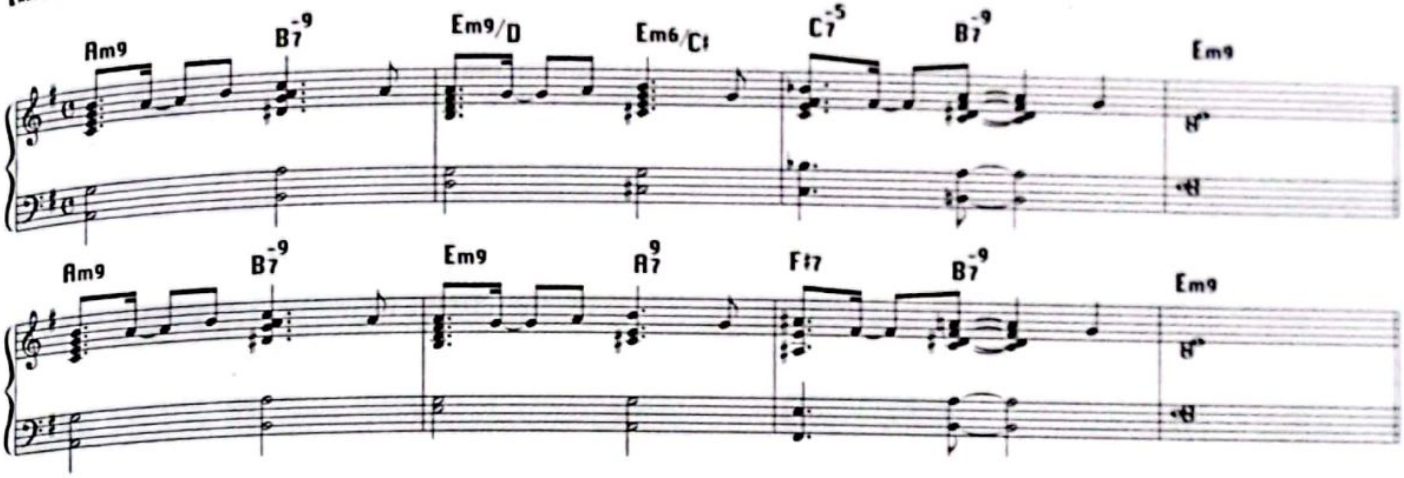
| D♭M7 | E♭9/G |
| G7/D　D♭dim7 | A♭/C　C7 |

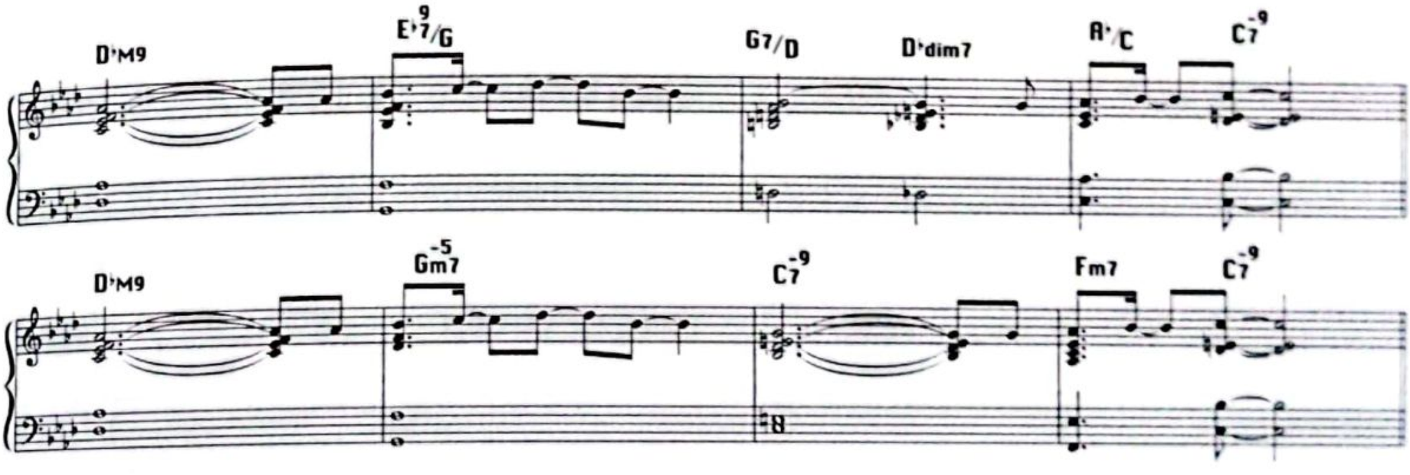
と、やはりベースがRoot以外をたどって半音下降しています【譜例2】。Ⓑ部の16小節を経たあと、Ⓒ部からはFメジャーに同主転調し、そのⅢ度和音であるAmに続きます。そこの転調感もフワッと気持ちいい。リピート後、Ⓐ部を経て再びⒷ部が間奏に使われますが、ソロなどの類はなく、淡いカウンター・ラインを伴うエレピのバッキングのみで余韻を味わわせてくれるあたり、さすが教授！です。ラストⒹ部（♪どんな未来も

CamScannerでスキャン

～）は🄰部がまるまる半音上に転調します。
ボサノバのコード進行にもよく見られますが、ベースをRootではなく3rd、5th、7thに持ってくることで、クラシカルで厳かな流れを作ることができます。上記２箇所について、アルバムで聴かれるハーモニーと、ありきたり（？）なハーモニーを比較できるように譜例を掲載したので、鍵盤で確かめられる方は、その響きの違いを感じていただければと思います。

〈MIND CIRCUS〉〈汚れた脚〉以外にも、キャッチーな〈STRANGE PARADISE〉、メルヘンチックな〈my best of love〉、ノスタルジックな〈WHERE THE RIVER FLOWS〉（終盤のシンセ・ソロやばい！）などなど、哀愁漂う歌詞とも相まって、「食物連鎖」は"大人な"色気のある名作になっています。

【譜例１】〈汚れた脚〉🄰部13～16小節目　ピアノ譜例（下の４小節が平凡な進行例）

【譜例２】〈汚れた脚〉🄱部５～８小節目　ピアノ譜例（下の４小節が平凡な進行例）



〈汚れた脚 The Silence of Innocence〉
収録アルバム
中谷美紀『食物連鎖』
1996年（フォーライフ）

16 黒くならないポリモーダルなブルース感

ブラッド・メルドー〈ダスティ・マックナゲット〉

Brad Mehldau 'Dusty McNugget'　*music by Brad Mehldau*

　2000年代に、テクニックと個性的なスタイルの両面でジャズ界を震撼させたのはなんといってもブラッド・メルドー(p)でしょう。キース・ジャレットを代表とするヨーロピアンな音使いをベースに、対位法的な2つのアドリブ・ラインを弾いてしまうようなスタイルには度肝を抜かれました。1990年代は自己のトリオやリー・コニッツ(sax)らとスタンダード・チューンも演奏していましたが、2000年代になってオリジナルを盛んに演奏するようになり個性が際立ったように思います。カジュアルでパンキッシュな印象もアピールしたのではないでしょうか。そんな中でも大傑作／問題作！といわれているのが2002年にリリースされた『ラーゴ』。ロック系プロデューサーのジョン・ブライオンとタッグを組んだ作品で、音響的にも様々な工夫がなされています。

　さてこのアルバム、木管アンサンブルを従えた1曲目が圧巻ですが、3曲目のダンサブルな〈ダスティ・マックナゲット〉もカッコイイ。アコースティック・ヒップホップ・スタイルで、まずはドラムの音質がきわめて魅力的です。演奏テクニックと録音テクニック双方の賜(たまもの)だと思いますが、生々しい"パスッ"というサウンドは、昨今の『Jazz The New Chapter』系ドラム・スタイルを先取りしていたかのよう。フレンチホルン、トロンボーン、バス・トロンボーンの金管3本がバックでやわらかな雰囲気を醸しだし、さしずめハービー・ハンコックの〈スピーク・ライク・ア・チャイルド〉を連想させます。

　肝心のメロディとコードを見てみましょう。イントロはピアノの

[ラ　レ　ミ　＋　ラー　ソ#、ソ#ーソ#〜〜]

というリフに対してベースは[F　E　D　E]と動きます。これコード・ネームをあえて書くなら

| Dm add9/F　　　E7 add4
　Dm add 9(+11) omit3　　E7 add4

てなことになるかな。これに続き

| Dm6/D♭　　　B♭7(+11)
　A♭aug (+11)　　B♭7(-9)

が半々で出てくるのがⒶ部です【譜例1】。弾くのが難しいわけではないのですが、コード・ネームで書くことはナンセンスに感じますね。ブリッジ的なⒷ部は一転して牧歌的なDメジャーの動きになります。とはいえズラした音D7(-9)が入ってきて苦味は続くわけですが【譜例2】。

　実際にメルドーはこの上でどのようなアドリブのアプローチをしているのかといえば、Dドリアンに G#を加えたブルース・スケール【譜例3】またはAハーモニック・マイナーが主体になっていて、時折アウトするためにD♭メジャーの音使いをしているようです。この謎めいたハーモニーに対して自分でもアドリブをしようと試み、いくつか気づいた点があります。Ⓐ部の前半4小節と後半4小節の関係を見ると、前半のトニックをAmとすれば後半をサブドミナントのDmと感じることができます。

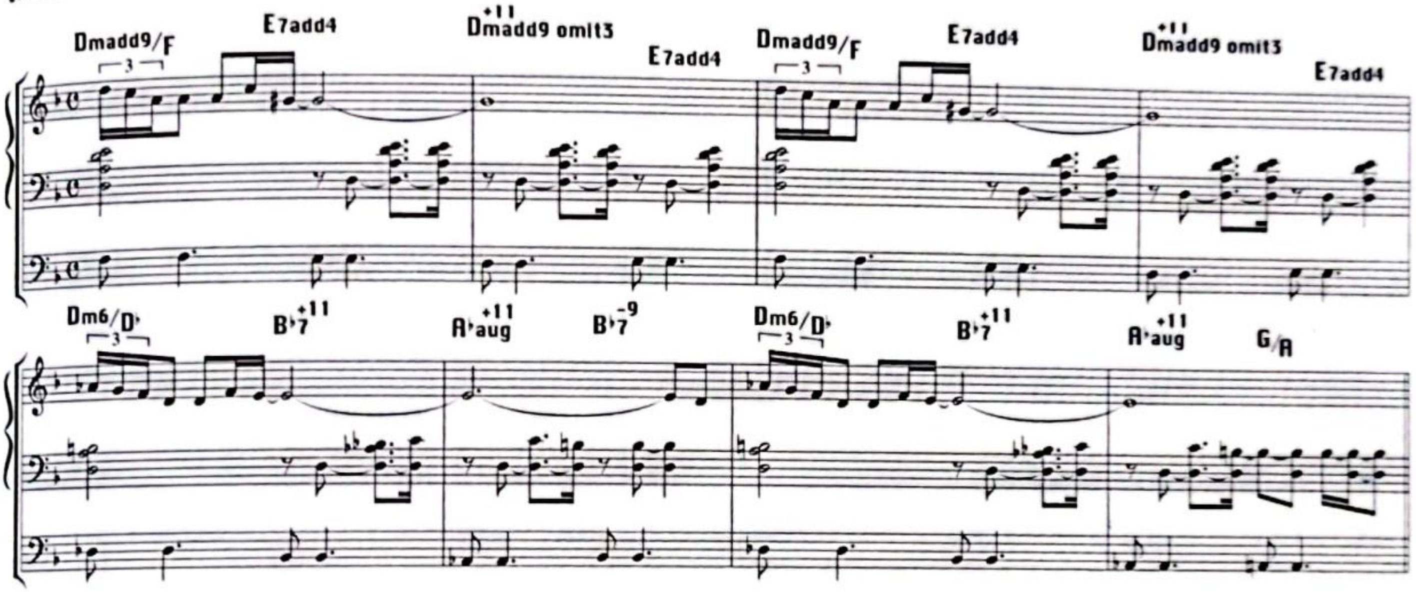
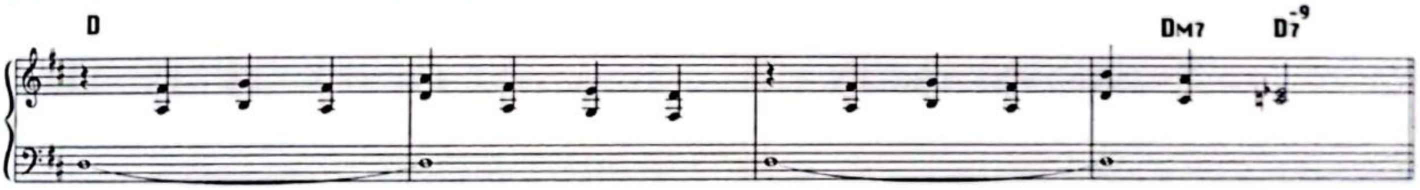
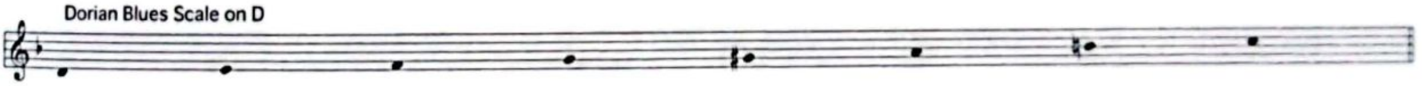
　またベースに着目すると、前半トニックをFとするなら後半B♭がサブドミナントに感じられ、また後半のベース始まり音D♭をBに変えて[B　B♭　A♭]と動くなら、ちょうど前半の裏コードということになります（D♭音はアウト感を示唆）。なんだかワケわからなくなってきますが、ブルース的とも表裏的ともいえるこのポリモーダルなハーモニー構造、Dマイナー・ブルース

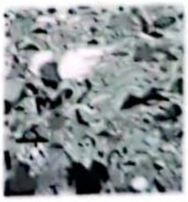
CamScannerでスキャン

という串が1本刺さっている感じで、大雑把に A Dm→A7→B DM ともいえます。

2014年リリースのマーク・ジュリアナ（ds）とのエレクトリックなユニット、メリアナも話題になり、僭越ながら我が東京ザヴィヌルバッハに似ているとささやかれてもいるわけですが、メルドーは前記のブルース要素を持ち合わせながらけっして"黒く"ならないところが面白いですね。私なんか、喜んで黒くなりたがってしまいますから……。

他には、クラシカルで泣かせる『プレイシズ』（2000年）収録の〈マドリード〉（51参照）、ゆったりした5拍子で両手完全独立にビビらされる『シーモア・リーズ・ザ・コンスティチューション』（2018年）収録の〈スパイラル〉、そして大作『ファインディング・ガブリエル』（2019年）収録の〈ザ・ガーデン〉なんか聴くと、間違った音から始めて、なんとか泣きのメロディに持っていく、ということにトライしたくなります。

【譜例1】〈ダスティ・マックナゲット〉A部　ピアノ＆ベース譜例

【譜例2】〈ダスティ・マックナゲット〉B部　ピアノ譜例

【譜例3】ドリアン系ブルース・スケール on D

〈ダスティ・マックナゲット〉収録アルバム
ブラッド・メルドー
『ラーゴ』2002年
（Warner Bros.）



左より『プレイシズ』『シーモア・リーズ・ザ・コンスティチューション』『ファインディング・ガブリエル』
（いずれもWarner Bros.）

CamScannerでスキャン

17 気まぐれからの不穏な構築美

デヴィッド・ボウイ〈スー（オア・イン・ア・シーズン・オブ・クライム）〉

David Bowie 'Sue (Or In A Season Of Crime)'

words by David Bowie, music by Paul Bateman, Bob Bhamra, David Bowie , Maria Schneider

2014年の秋から暮れにかけて仲間の間でもっとも話題に挙がったのが、デヴィッド・ボウイのベスト盤に新録された〈スー（オア・イン・ア・シーズン・オブ・クライム）〉でした。ひさびさの新録ということ、マリア・シュナイダー・オーケストラとの共演でジャズ風味だということ、ドラムをマーク・ジュリアナが叩いていること、あとPVが公開されて即試聴できたことも大きく、サウンドはギル・エヴァンス（マリアの師匠ですからね）・オーケストラを現代的に洗練させたようで、不穏なハーモニーや謎な曲構成で興味をそそりました。この1曲のためにこのベスト盤を買いに走った方も多いと思います。筆者もご多分に漏れず……。

曲は、一聴するとセカンド・ラインのようなベース・パターンで始まるのですが、ドラムが人力ドラムンベースっぽいので「今ジャズ」な印象になります。そこにノイジーなギターやキラッとアクセントになるピアノ、そして15人！のホーン・アンサンブルがダークなハーモニーを奏でます。そしてその上でデヴィッド・ボウイが"スー" ッと存在感をぶっ放すわけですが、それにしてもこのハーモニーどうなっているんだろう。

まずベース音に着目すると大まかにGとEmのセクションしかなく、この2つのトーナルを行き来するだけなのですが、これが一筋縄ではいかない。歌の出だしベースのGに対してメロディがB、ブラスのハーモニーはDとAで、この瞬間はGadd9なのですが、ブラスがそれぞれC#とG#に半音下がって不穏な響きになります。C# G# Bということは$C^{\#}7$の構成音ですから、Gの裏コードもしくはナポリの和音？というこじつけもできますが、どちらにも聞こえません。5小節目からはベースがGのままブラスで$E^{\flat}$音、メロディはAなので4度マイナー（Cm6/G）ととれるかな。このくだりをコードネームで書くと、

‖：Gadd9 ｜ C#7(omit3)/G ：‖
‖：Cm6/G ｜ (Gaug) ：‖

てなことになるでしょう。

続くEmのシーンは、大まかにいうとクリシェ的なのですが、毎回微妙に異なっています。とにかく構成も各セクションが伸び縮みしたりして複雑なので、前半部分を箇条書きにしてみましょう。

〈（歌が入ってからの）序盤〉【譜例】

Gトーナル1回目：9.5小節。7小節目からブラスGのホールトーン・スケールで駆け上がる。
Emトーナル1回目：3小節。インタールード的でブラスとくに動きなし。
Gトーナル2回目：8小節。7～8小節目ブラスGミクソリディアンで駆け上がる。
Emトーナル2回目：8小節。ブラス7thのD音からクリシェ的半音下降4小節＋歌あり4小節。

〈中盤〉

Gトーナル2小節＋Emトーナル4小節＝6小節ひとまとまりを4回くり返す。その際、
Gトーナル：｜Gadd9 ｜C#7(omit3) /G ｜
を基調に1、2回目はゆったり、3、4回目は[illegible]の変化。
Emトーナル：1～2回目
｜Em7 ｜Em6 ｜C/E ｜Em ｜

CamScannerでスキャン

3回目
| Em7 | C/E | Emadd4 | Em7(-5) |
4回目
||: Em7 Em6 | C/E Em6 :||
と、毎回音が変わり白熱してゆく。プレイヤーのアドリブもあるしコードで表せない音も多数ちりばめられている。

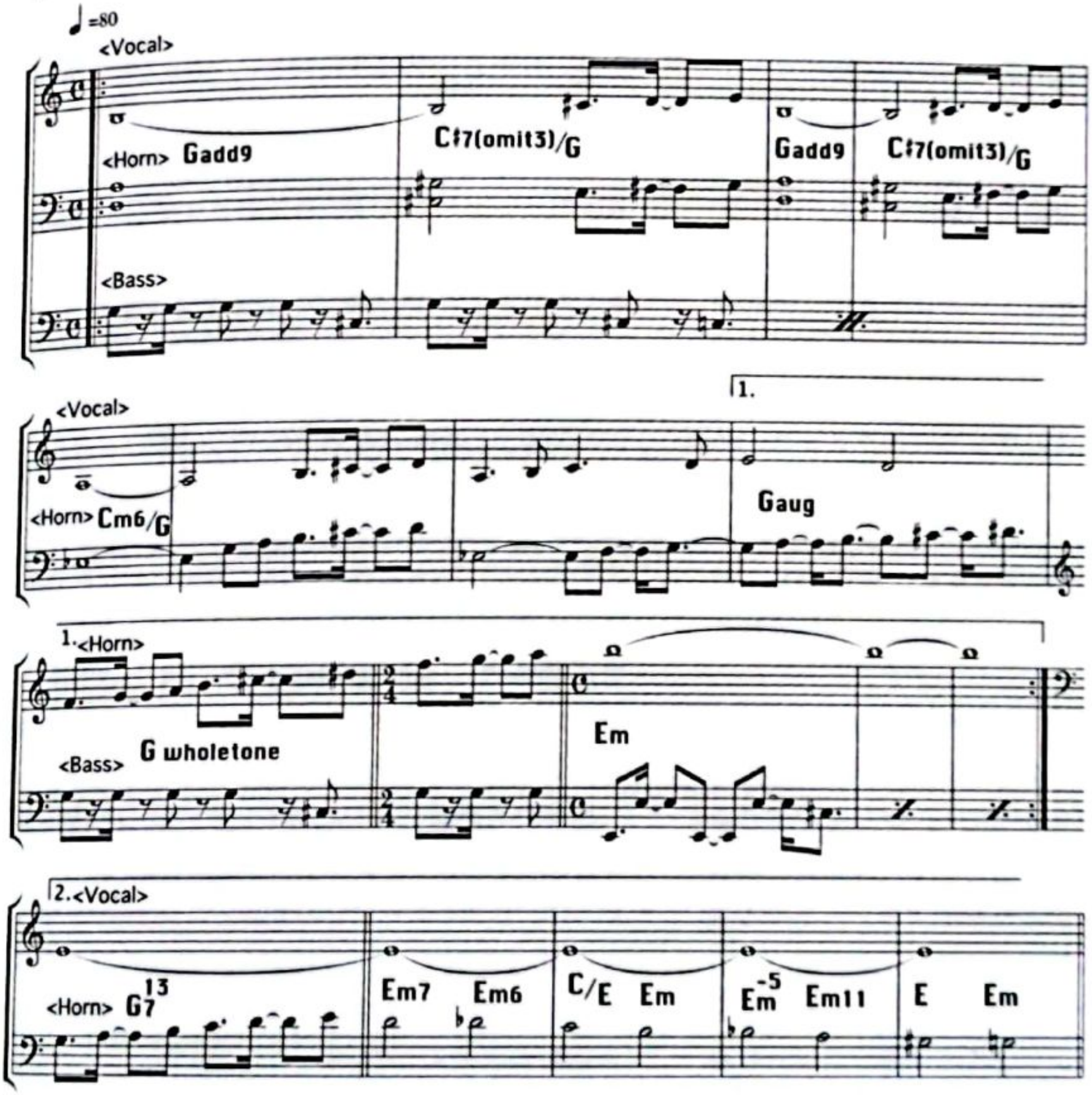
続いてGM7が2小節あったあと、とどめはボウイの歌が初めてミ♭を発し、E♭/Gに行き着くこのカタルシス！

後半また歌い出すと、ドラム以外はボウイの自由なタイミングに合わせてルバートで演奏されているようです。ヤバ美しいハーモニーも続々出てきますが文字数が尽きるのでこの辺で。

ボウイの作った気まぐれな？メロディに対し、マリアが緻密にアレンジしていくという試行錯誤が結実した、渾身の作といえるでしょう。それにしてもデヴィッド・ボウイの存在感たるや！

個人的なことですが、ホーン・アンサンブル要員の中に、2013年ニューヨークで共演したリッチ・ペリー(ts)と、私のニューヨーク録音作『Vigorous』『Andrograffiti』で吹いてもらったマイク・ロドリゲス(tp)の名前があったのは、密かにうれしかったなぁ。

【譜例】〈スー〉序盤までのラフ・スコア



〈スー（オア・イン・ア・シーズン・オブ・クライム）〉収録アルバム
デヴィッド・ボウイ『ナッシング・ハズ・チェンジド オールタイム・グレイテスト・ヒッツ』2014年（Parlophone）

CamScannerでスキャン

18 世界の一級食材を集めたグルメ・ミュージック

坂本龍一〈アモーレ〉

Ryuichi Sakamoto 'Amore' *words by Arto Lindsay and Roger Trilling, music by Ryuichi Sakamoto*

平成元年の夏「ビールのうまさは、のどごしです」というナレーションとともにテレビから無国籍な、それでいて都会的なCM音楽が流れてきました。「サッポロ・ドラフト」のCMでしたが、その秋に発売された坂本龍一さんの8作目のオリジナル・アルバム『ビューティ』に収録される〈アモーレ〉(坂本龍一作曲、アート・リンゼイ、ロジャー・トリリング作詞)だったのです。

坂本龍一さんのソロ作は、最近リマスター版が再発された『音楽図鑑』や『Media Bahn Live』『Neo Geo』と愛聴してきましたが、当時ワールド・ミュージック・ブームと相まってさらに期待に胸を膨らませ『ビューティ』を購入。友人知人と自宅鍋パーティしながらヘヴィー・ローテーションしたのを思い出します。

まずこの曲の要素を見ていきましょう。トーキング・ドラムを始めとするアフリカン・パーカッション(ファラフィナほか5名がクレジットされている)と、カルロス・ロマスのフラメンコ・ギター(2回ダビング)によって違和と調和が同居するグルーヴを作り、教授のストリングス・パッド(FM音源)による哀愁ポップなコードと、尺八のサンプリング音、そして世界じゅうに通じる簡単な英語の歌詞が主題を奏でます。

効果的なのがエディ・マルティネスのノイジーなギター。いわゆるジャズ・フュージョン的でないのが尖った印象でカッコイイ。ブリッジ部のみベース・パターンが少し出てきて、セネガルの人気歌手ユッスー・ンドゥールがスキャットで登場。アート・リンゼイも終盤にスキャット。アフリカンとスパニッシュ、ヨーロピアンなハーモニーと日本の伝統楽器+最新デジタル楽器、ニューヨークのニュー・ウェイヴとブラジル風味。もうなんというか、全世界の一級の食材(音材)を集めたグルメ・ミュージック！ ずるい！ と当時かなり憧れたものです。

ではいつもの調子でコード進行も見ていきましょう。Ⓐ部は一見、Cメジャーとその平行調であるAマイナーを行き来する、逆循環から始まるダイアトニック進行かと思いきや、3小節目がドミナントG7ではなくⅢの和音Em7であったり、5～7小節目はFMキーのコードであるB♭M7、Gm7、しかも全体に9th、11th、13thといったテンション・ノートが自然と交じった、淡く転調感のある進行をしています。こうやってドミナント・モーションを希薄にしておきながら8小節目にはど～んと経過的ドミナントE7(-9)を持ってきてAmに戻るあたりがセクシーです【譜例1】。

Ⓑ部のブリッジ1は、Ⓐ部の後半を利用したかのようなB♭MとE7による進行ですが、「ナポリ六の和音」と呼ばれる動きに基づいているようです。ナポリ六の和音とは、Amキーなら、Ⅳm(サブドミナント)コードであるDmの5thが半音上がってDm+5、つまりB♭/D。それがドミナントE7に行く進行のことで、ここではなめらかな経過音を伴って｜B♭　B♭M7｜E7sus4　E7｜となっています【譜例2】。ということはⒶ部の進行も、ナポリ六の発想が生きているといえますね。

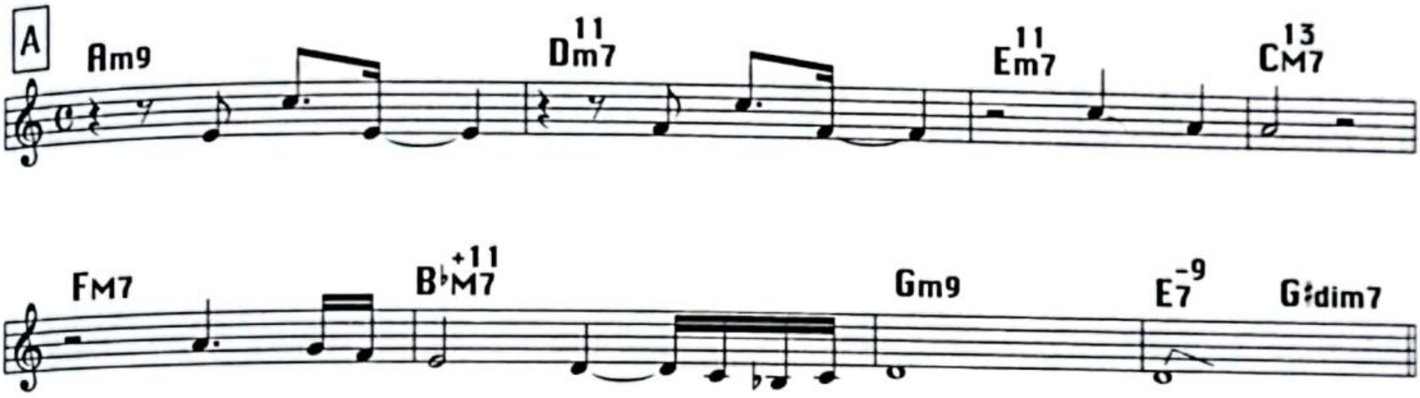
ほかにも教授の作品には〈ラスト・エンペラー〉や〈セルフ・ポートレイト〉で｜Em/G　F♯7｜といった、Bマイナー上でのナポリ六｜C/E　F♯7｜を変形した進行が見られます。これらは教授が若くして作曲を学んだ際に身につけたものなのかもしれません。

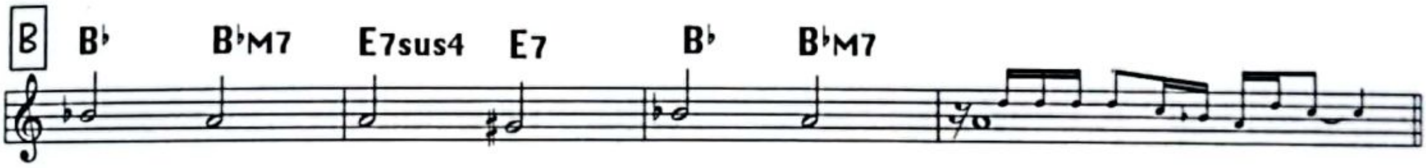
CamScannerでスキャン

ユッスーの音使いにも触れておきましょう（アフリカ独特の音律なので近似値で）。B部ブリッジ1に合うスケールはB♭リディアンとAメロディック・マイナーであるべきところを、ユッスーのスキャットはなんとDドリアン。一方C部ブリッジ2のバック・トラックはAドリアンなのに、ユッスーのスキャットはAフリジアン。西洋音楽的耳からするとぶつかりまくっているのがなんともエキゾチックなのです。

近年のピアノ・ヴァージョンによる〈アモーレ〉も素晴らしいですが、無国籍創作料理のような『ビューティ』収録ヴァージョンは、僕にとって真の意味での混合音楽、永遠の憧憬ミュージックです。

【譜例1】〈アモーレ〉A部



【譜例2】〈アモーレ〉B部

〈アモーレ〉収録アルバム
坂本龍一『ビューティ』
1989年（Virgin）

19 ドラムマシンはドラム・セットの夢を見るか？

スクエアプッシャー〈Squarepusher Theme〉

Squarepusher 'Squarepusher Theme' *music by Tom Jenkinson*

1990年代中盤といえば、JungleやDrum'n'Bassと呼ばれる魅力的なリズムが台頭してきて、ドラムも機材いじりも好きな私は影響を受けないわけがありませんでした。こういった新しいリズムはまたしてもジャズ畑からではなく、イギリスのダンス／エレクトロニカ・シーンから発信されたのでした。主に70年代のファンクやジャズ・ロックのドラム・パターンをサンプリングし、速さを変えたり刻んだりして構築したリズムがJungleで、それを打ち込みのテクニックでより洗練させたのがDrum'n'Bassだと認識しています（さらに過激なものは後にDrill'n'Bassと呼ばれたようで……)。エイフェックス・ツインやエヴリシング・バット・ザ・ガールあたりにも憧れましたが、生演奏を伴なったインストゥルメンタル・エディット・ミュージックということでは、スクエアプッシャーことトーマス・ジェンキンソンのインパクトは絶大でした。

スクエアプッシャーは当時謎が多く、使用機材だけはおぼろげながら情報がありましたが、どんな顔をしているのか、具体的にどうやって制作しているのかもわかりませんでした。中ジャケにはベッドルーム・スタジオの写真が掲載されていて、BOSS DR-660、Roland TR-909といったドラムマシン、TB-303ベースマシン、SH-101らしきシンセが確認できます。当然サンプラーもあるでしょう。また、他のテクノ系アーティストと異なり、生楽器（エレキ・ベース）の演奏もすごいという点で抜きん出た存在でした。

そんな彼のデビュー作となる『フィード・ミー・ウィアード・シングス』（1996年）から1曲目の〈Squarepusher Theme〉を見てみましょう。この曲に関しては、コード進行を紹介するだけではその魅力を分析したことにはなりませんので、一部分だけですがその打ち込みドラムを採譜してみました【譜例】。

とくに、打ち込みならではの高速連打や一瞬のクレッシェンド＆デクレッシェンド、ピッチの上下、リヴァース（逆再生）はマシーンだからできる技ですね。最近でこそスネアを複数使用したり、人力ディレイをかけたり、つぶすように叩いたり、サステインの短いシンバルを用いたりして、人力でDrum'n'Bassのように表現できる人は増えていて、ドラムの常套テクニックとして浸透していますが、当時はこんなの生ではできない！と思わせるサウンドでした。

コードの動きもインパクトがあります。音色はギターっぽいですが、ひょっとしたらベースで弾いたコードをサンプラーでピッチを上げて使っているのか？と思わせるサウンドです。

冒頭のA部は

Em7		B♭7(13)	
Em7 B♭7(13)	C/D
Em7		B♭7(13)	
Bm7 B♭/C	C B♭7(13) A♭7(13)

というのが「つかみ」としてカッコイイ。EとB♭というふうにトライトーン（裏音程）になっているのはジャズからの影響でしょうか【譜例】。

B部は

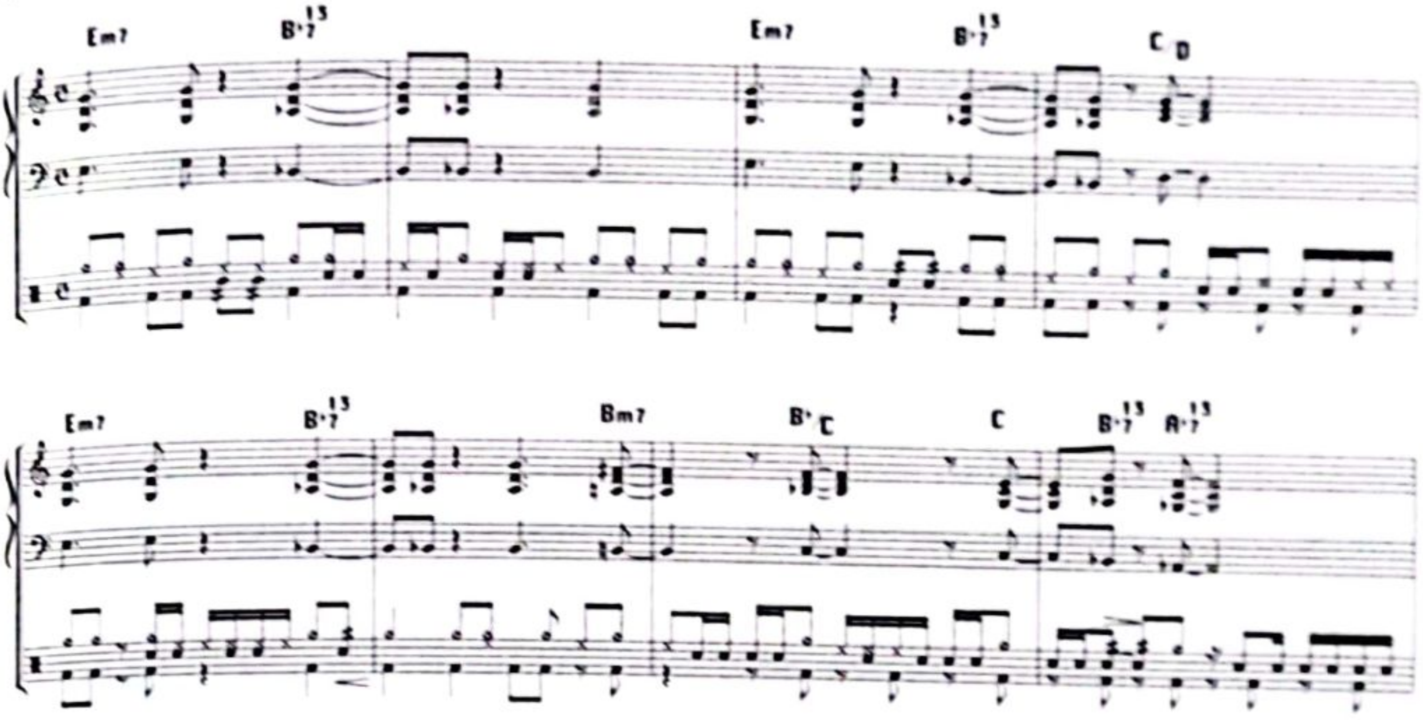
Em7	C Am7
Em7	C Am7
Em7	C C/D
Bm7	B♭dim7 Am7(-5)

と、ロックとジャズが融合したようなハーモニー

CamScannerでスキャン

使いです。以上のコードを使いつつ少しずつ異なるセクションがCDEとありますが割愛します。

2000年前後、東京ザヴィヌルバッハを立ち上げたりDCPRGに参加した頃は、新宿にあったリキッドルーム、西麻布イエロー、恵比寿みるくなどなど、しょっちゅうクラブ・イヴェントに通ったり出演していました。そこに集うクラウドたちと軽いノリで友達になったり爆音サウンドを体感することは楽しかったけれど、イヴェントがリズムのスタイルによって分かれていて、しかもほとんどが4つ打ちテクノかラテン・ハウスで、Drum'n'Bassやアブストラクト・ナイトは月に2日程度しかないのが物足りなかったなぁ。やはり自分が面白いと思うリズムだと大多数を楽しませることが難しいのか、と悩んだものです。近年、ポリリズムや変拍子、リズムが訛った魅力的な音楽が増えており、リスナーのリズムに対するリテラシーはずいぶんと向上したとは思いますが、

【譜例】〈Squarepusher Theme〉A部 コード・ヴォイシングと打ち込みドラム

〈Squarepusher Theme〉収録アルバム
スクエアプッシャー
『フィード・ミー・ウィアード・シングス』
1996年 (Warp Records)

CamScannerでスキャン

20 哀愁のフジロック進行とルーディメンツ

FKA ツイッグス〈Video Girl〉

FKA Twigs 'Video Girl' *words and music by FKA Twigs, Emile Haynie*

2015年はフジロックフェスティバル '15に、「ものんくる」「RM jazz legacy」という2つのバンドで参加する機会がありまして、たくさんのオーディエンスに盛り上がってもらえて幸せでした。で、出演の間にまる1日フリータイムがあったので、ここぞとばかりに炎天下のなか、いくつかのアーティストを見て回りました。大御所トッド・ラングレンは黒人DJと2人の女性ダンサーを従えて、EDMというよりかディスコ！と呼びたくなるくらいのダンス・チューンを披露し、その留まることのない好奇心とヴァイタリティに（笑っしまいながらも）感服しました。そしてアルバ『LP 1』を聴いてこれはヤバいと目当てにしいたFKAツイッグスことタリヤ・バーネット。のリキッドルーム公演を見逃していたので、リヤを楽しみにRMのメンバーと山道をてく……。

テージはすでに始まっており、山の向こうか―ン！」という重低音が響いてきます。フクはジプシー・アバロンやクリスタル・パような小さいステージも音響が良いのですワイト・ステージのクオリティは秀逸！こ響く重低音は一度は山中で体感すべき快ります。そして、シンクロしているのか即かわからない幻想的な照明にまとわりつがるタリアのエロかっこいいこと！ ダうより身体表現と呼ぶべき動き、そして・ミュージックのルーツを感じさせながアン・ヴォイスをも連想させる透き通しかもすべてテンポが遅い！

テージ向かって左側）から見ていたの・メンバーをすべて把握できたわけではないのですが、たぶんエレクトリック・パッド・ドラム3人（ひとりはギター・シンセと持ち替え）のみだったようです。打ち込みによるオケが走っていたかは定かではありませんが、あの音数の少なさからすると、すべて生演奏だったようにも感じます。いやそうあってほしいな。打ち込みっぽく聞こえるエレクトリック・パーカッションの無機質な連打もリアルタイムでプレイされているところにワクワクします。

さて、ライヴ・レポートはこれくらいにして、アルバムから〈Video Girl〉を紹介しましょう。即興的なリフに聞こえてしまいがちな（だからこそコンセプチュアルでカッコいいともいえる）レパートリー中、比較的キャッチーなメロディのある曲です。コード進行は[A]部も[B]部も

| Am | G | Em | F |

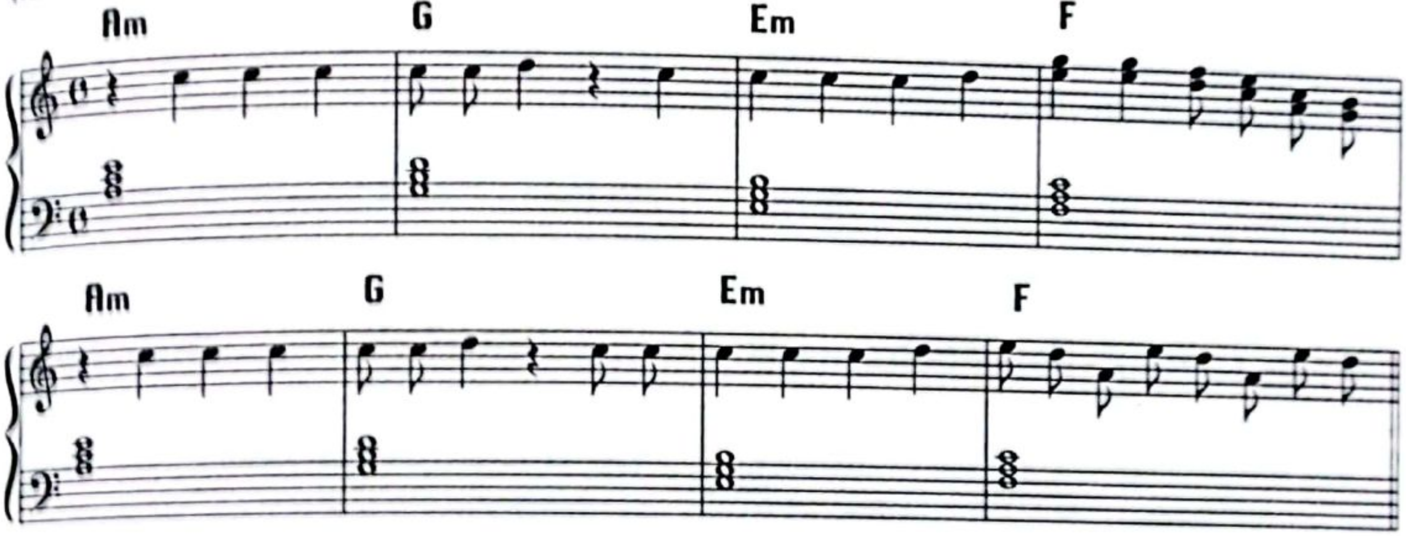
と、［VI−V−III−IV］（Aナチュラル・マイナーで捉えるなら［I−VII−V−VI］）を使ったものになっていますが、これって、以前より魅力的に感じていた自分の中でのフジロック進行（笑）。2002年のフジロックで観たレッド・ホット・チリ・ペッパーズ『バイ・ザ・ウェイ』収録の〈ザ・ゼファー・ソング〉と同じなんですね。野外のロック・フェスにバッチリのなんとも哀愁のある進行ですよこれ、ってスンマセン超主観的で【譜例1】。

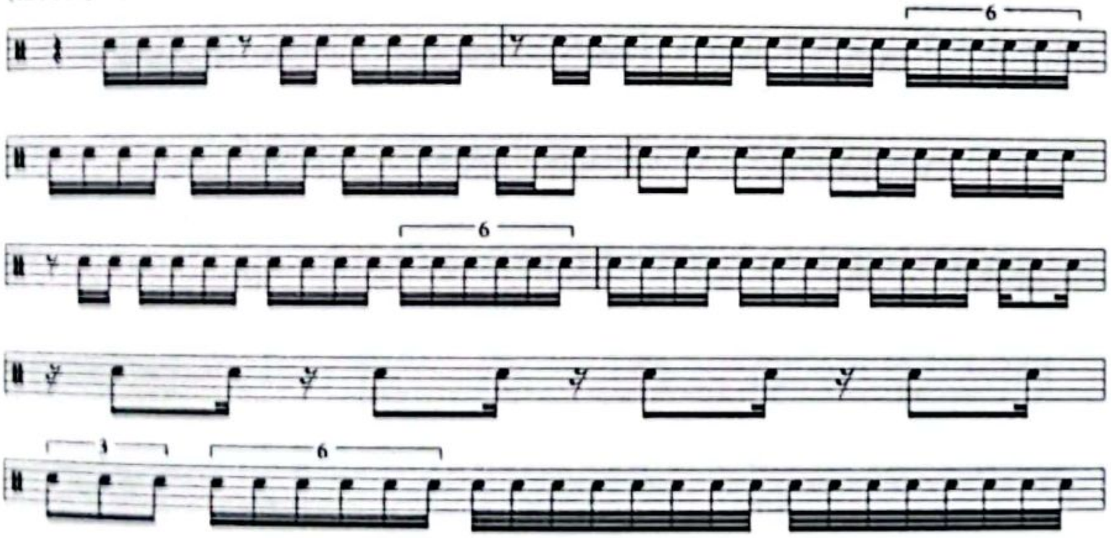
で、特筆すべきは、前半1分過ぎのところでまさかのテンポ・ダウン！ 歌詞がちょうど「♪stop stop lying to me」なので止まりそうになるのも頷けるのだけれど、これ、たった1回なのに絶大なインパクトですよ。これがもし同じセクションで毎回、もしくは複数の曲でリタルダンドしていたらしつこくて、逆にトンガッタ印象が薄れ

るでしょう。常識を逸脱するのはアルバム中、一瞬でよいのかもしれません。

ドラム・パッドで打ち出されるリズムは、基本キックとスネア音のみというシンプルさですが、後半残り1分では、ホワイト・ノイズで作ったようなパーカッション音で、8分、12分（8分3連）、16分、24分（16分の3連）、32分音符を行き来するスネアのルーディメンツのようなパターンがチキチキではなくキキキキ（つまり抑揚がない）と鳴らされます。スロー・テンポだからこそ生かされるアプローチで、FKAツイッグスの音楽を特徴づけているポイントだと思います【譜例2】。

逆再生のようだったり、わざとピッチを揺らすようなシンセ使いもニクイ！　メロディやコード進行だけに着目すると、それほど目新しい突飛な音使いはしていないのですが、サウンド・クリエイション、ドラム・パッドのセンスが研ぎ澄まされていること、そしてタリアの声とルックス、官能的なダンスと相まって、時代を超越した音楽としてアピールしてくるのです。

【譜例1】〈Video Girl〉Ⓑ部　メロディ＆コード譜

【譜例2】〈Video Girl〉後半部　オプション・ドラム譜



〈Video Girl〉
収録アルバム
FKAツイッグス『LP 1』
2014年（Young Turks/Hostess）

21 「クロスオーヴァー・キーボーディスト」35年目の再研究

ジョー・サンプル〈虹の楽園〉
Joe Sample 'Rainbow Seeker'　*music by Joe Sample*

大雨一過で秋の気配を感じ、虹が出ないかな？と空を見上げた2015年9月12日は、ジョー・サンプルが75歳でこの世を去ったちょうど1年後でした。クラシカルでブルージー、土臭いのに都会的な1980年代クロスオーヴァー世代にとっての大人気ピアニスト。筆者も中高生時代、渡辺貞夫さんをきっかけにリチャード・ティー、デイヴ・グルーシン、そしてジョー・サンプルという「アコピ&エレピ両刀使い御三家！」に大ハマりしました。当時、この御三家の演奏を採譜した「クロスオーバー・キーボーディストの研究」シリーズ（林知行著、リットーミュージック刊）という楽譜集が出ていて、これが大きな助けになったものです。チック・コリア、ハービー・ハンコック、ウェザー・リポート、パット・メセニーなどにハマる少し前ですね。

今回分析する〈虹の楽園〉（原題〈Rainbow Seeker〉）は、1978年に発表されたジョー・サンプルの代表曲。私自身ビバップやマイルス・デイヴィス傘下からの影響以前に、じつは好みのルーツはここにあったのかと気づく時があります。なにが新鮮だったのか、当時は無意識でしたが、30年経った今ならその謎が少し俯瞰できそうです。

この曲の斬新さを象徴しているのがイントロ

|Cm9　C#m9　|Cm9　Bm9　|

と、16分裏打ちのリズムを伴ってマイナー9thコードが半音ずつ上下するパターンで始まります。1950年代までのスタンダード・ジャズなら

[Cm6　Dm7(-5)　G7] もしくは

[Cm6　D♭7　Bdim7] から脱していないと思うのですが、モード以降、m6ではなくm7がトニックとして使われること自体が当たり前になって十数年、しかもそれがパンパン平行移動してしまうわけです【譜例1】。

曲中Ａ部は、Cナチュラル・マイナーのダイアトニックコードを使って下降してゆきます。7小節目で平行調のE♭M7にたどり着くやいなや、ドミナント的役割のAm7/D（D7sus4）を経てGM7に転調します。ここの動き〈ジャイアント・ステップス〉（ジョン・コルトレーン作曲）に似ていますね。Ｂ部はGメジャーの平行調Eマイナー内での動き

|F#m7/B [=Bm9(11)] |Bm7/E [=Em9(11)] |

を経て

|Am7/G　Gm7　|Cm7　|

と、マイナー7thコードしか使わず、Gミクソリディアン→Cブルース・スケールの流れでさりげなくCmに戻ります。Ｃ部は

[シ　シ♭　ソ　ミ♭　レ　シ～]

というエキゾチックなメロディに導かれ、Gメジャーから

|GM7　Fm7 |B♭M7　A♭m7 |D♭M7　Bm7 |EM |

と、1全音下～完全4度上という珍しい動きの連結で高揚させ、続いて

|Bm7　EM7　|Dm7/G　CM7　|

とやっとⅡ－Ⅴ的な解決が見られますが、最後は

|Fm7　B♭M7　|CM7　|

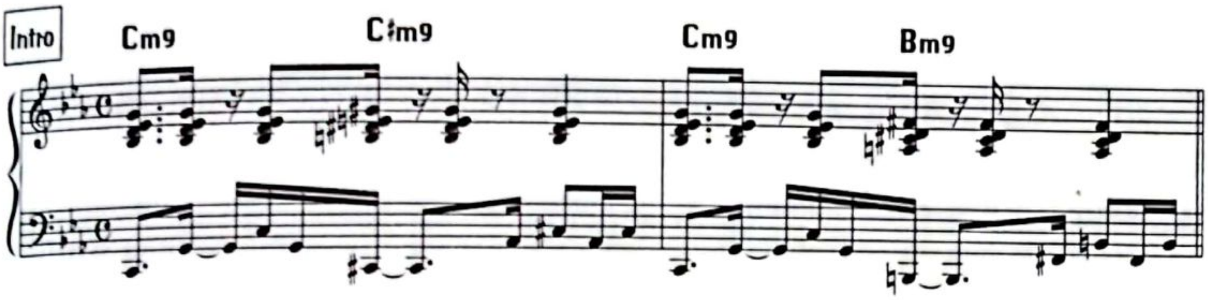
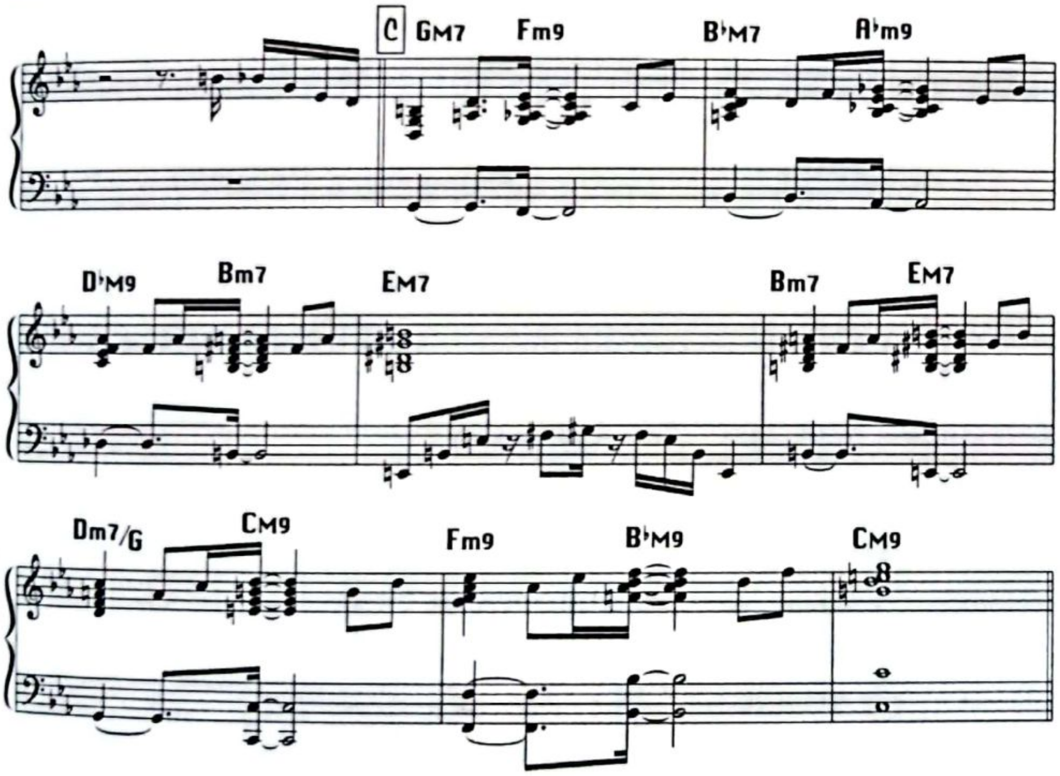
と、やはりドミナント（B♭7やG7）を使わずに締めます【譜例2】。ダイアトニック＋モーダル転調な発想でハーモニーが構成されていて、じつはテキトーじゃないかと思うくらい唐突な進行をしているのですが、それらは自然で強烈なメロディとともに同時発生したであろう説得力があります。

アコピで弾かれたオリジナル・ヴァージョン

CamScannerでスキャン

も素敵ですが、自分の中での〈虹の楽園〉のフェイヴァリット・テイクは、クルセイダーズの『音楽会』に収録された、1981年来日時のライヴ演奏。さらに言えばFMラジオでオンエアされた時のミックスの方がグワッとした濃厚サウンドで最高だったのです。ファンクとサンバとスイングのテイストがミックスしたスティックス・フーパーのドラムが心地よく、つややかなウィルトン・フェルダーのテナー、都会的なバリー・フィナティのギター、サポートのアルフォンソ・ジョンソンもこれぞベースの良さといったプレイでゴキゲン！

同時期、ピアニスト主導のフュージョン・バンドといえばビル・シャープが所属するシャカタクも流行っていました。当時はクルセイダーズの方がジャジーで芸術性が高く、シャカタクはポップスだと思っていましたが、今聴くとビル・シャープのピアノはビバップからの影響が強く、リズム隊がディスコ調でインタープレイをおこなわないことがとてもスタイリッシュだったのだと感心します。クルセイダーズの方はジャズ的インタープレイが豊富でブルースをルーツとしたモーダルで斬新な作風だったんですね。いずれも魅力的ですが対照的な存在だったと思います。筆者はジョー・サンプル派でしたけども。

【譜例1】〈虹の楽園〉イントロ部　ピアノ譜

【譜例2】〈虹の楽園〉C部　メロディ＆コード譜

〈虹の楽園〉収録アルバム

ジョー・サンプル
『虹の楽園』1978年（ABC）
※オリジナル・ヴァージョン

クルセイダーズ
『音楽会』1981年（GRP）

CamScannerでスキャン

22 メロディ・ラインの光と影

ジョン・レノン〈スターティング・オーヴァー〉

John Lennon '(Just Like) Starting Over'　*words and music by John Lennon*

みなさん、ご自身の3大リスペクトを挙げたりしたことはありますか？　ミュージシャンに限らず、ご自分の得意分野、たとえば歴史上の人物とか画家とかでもかまわないのですが。ちなみに筆者の場合、マイルス・デイヴィス、YMO、そしてザ・ビートルズということを20代に設定しました（笑）。マイルスはモダン・ジャズ代表！ということで説明の必要はないでしょう。YMOは電子楽器を駆使してオリジナリティを発揮し日本人として世界にアピールしたことで大リスペクト。ビートルズは、楽器のテクニックを云々（うんぬん）しがちなジャズに影響を受ける前の初期衝動であり、アイデアはもちろん雰囲気やたたずまいなど、やはりアーティストとして憧れの源です。

このお三方（3バンド）に共通しているのは、前衛的でありながらそれを主流に導いたという偉大さと、時代によってサウンドもファッションも変化したこと。ちなみに私の3大リスペクトと一致していたのは菊地成孔氏。これがピアニスト橋本一子（いちこ）さんの場合「マイルスは同じね、後はジョビンとラヴェルかな」と。ドラマー石若駿（いしわかしゅん）の場合「マイルスはありますね。あとはチャイコフスキーと日野皓正（てるまさ）さん」だそう。みなさんいかがでしょう？

そんな私、高校時代は2年間寮生活をしていたのですが、音楽に詳しい先輩がいて大のビートルズ・フリークでした。名前はオノさん（Yoko Onoさんの親戚ではない）といって、最新のラジカセで当時の刺激的な音楽を聴かせてくれました。で、各部屋ごと何週かおきに寮内放送の当番があるのですが、起床時に自分の好きな音楽を流してよいことになっていました。私が当番になったときは、たしかゴダイゴとカンサスをかけた覚えがありますが、12月のある日「起床起床、起床の時間です。寮生の皆さんは～」のアナウンス後、「チ～ン、チ～ン、チ～ン　♪Our Life, Together」と始まった〈スターティング・オーヴァー〉の印象は忘れることができません。その週はオノ先輩が放送当番で、1980年12月8日ジョン・レノン射殺の報を受け、翌朝涙ながらにプレイしたのです。バック・コーラスにフランジャーというエフェクターがかかっていて、終盤ブレイク前シュルシュル～と消えていくところ！（ここ4度マイナー）まるで魂が成仏してゆくような悲しさがありました。

曲のキーはAメジャーで（ピッチは汎用的な441Hzよりだいぶ低く、宇宙の周波数？といわれるA＝432Hzという説もあり）、イントロのコードは、[AM→Aaug→A6]（aug：オーギュメント＝増3和音）とクリシェ的な動きを見せます。ルバートで語るように歌い始め、テンポが出る直前の「♪Somewhere alone」では4度マイナーであるDmのところで9thであるミとM7であるド#が使われます。

そしてこの曲を独特に感じさせているのは、テンポが出たAメロ始まりの2小節目にあるのではないでしょうか。

1小節目AMのメロ

「♪It' s been too long since we took time」が

[ミ　ファ#　ソ#　ラ]

2小節目のAaugでメロ

「♪No-one' s to blame, I know time flies so」は

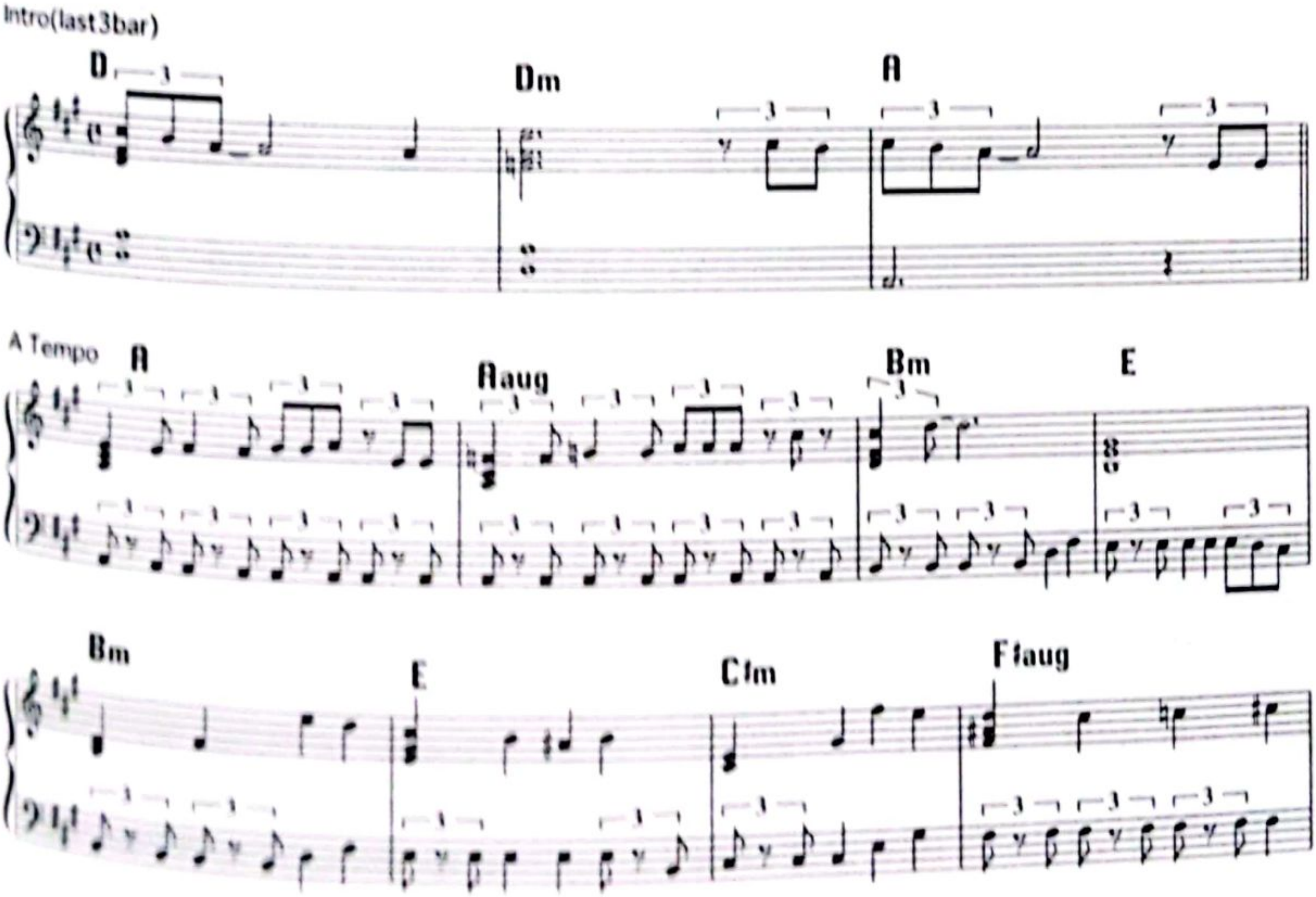
[ミ　ファ　ソ　ラ　ド#]

と全音音階に変化している、この希望にあふれな

CamScannerでスキャン

からちょっと影のある感じが独特です。この3小節目のBmにかけての「♪so quick」が9thのド#、5小節目Bmの「♪when」では11thのミを使っています。6小節目EMの「♪see you darling」は6thから[ド# シ ラ# シ]、8小節目F#Mの「♪both are falling in」でオーギュメント音から[レ ド# ド ド#]と、半音を交えたクラシカルな音の動きをしています。これらのように、コード自体はシンプルな3和音なのですが、歌のメロディがコード・トーン外の音になっているため、より味わい深く感じるのだと思います【譜例】。

ジョン亡き後にビートルズの新録としてリリースされた〈リアル・ラヴ〉も切なくて大好きですが、〈スターティング・オーヴァー〉同様に、シンプルなトライアド(だからジャズ臭くならない)にテンション・ノート的なメロディ、ここぞというところにオーギュメントや4度マイナーが使われています。まあ、ジョンが歌えばどんなメロディだって魅力的なんでしょうが。

【譜例】〈スターティング・オーヴァー〉イントロ後ろ3小節からAメロ8小節のメロディ&コード、ベース譜

〈スターティング・オーヴァー〉
収録アルバム
ジョン・レノン&ヨーコ・オノ
『ダブル・ファンタジー』
1980年(Geffen)

CamScannerでスキャン

23 革命のサイケ・トラックに隠された12キー

フライング・ロータス『Los Angeles』
Flying Lotus「Los Angeles」

1990年代中盤以降台頭してきたリズム・スタイル、Drum'n'Bassに匹敵する近年のリズム革命といえば、Dubstep(ダブステップ)やJuke(ジューク)などいくつかありますが、そんな中でも2000年初頭のJ・ディラと今回紹介するフライング・ロータスのスタイルは今日のジャズにも影響を与えている重要なものでしょう。

ポイントとしては、打ち込みのリズムがカッコよく"ヨレれている"ということ。フライング・ロータスことスティーヴン・エリソンがインタヴューでも明言していますが、打ち込みをおこなう際に一切クオンタイズをしないそうです。それまでのテクノやDrum'n'Bassは16分や32分のグリッドにピッタリ合っていてマシーナリーな魅力があったわけですが、ズレを修正しないことにより打ち込みサウンドながら生演奏のテイストを残したままのトラックが生成されるわけです。

私の中でのフライング・ロータスのベストは「Los Angeles」(2008年)。「コスモグランマ」(2010年)はダイナミックに進化していたし、「アンティル・ザ・クワイエット・カムス」(2012年)には私の「Radio-Acoustique」(2006年)と似たエディットの曲がありニンマリしたし、「ユーアー・デッド!」も参加メンバーの豪華さで2014年最重要作という輝きがありました。それでも「Los Angeles」をベストに挙げたくなるのにはなにか秘密があるのかなと、今回探りを入れてみたわけです。

まず、フライング・ロータスのアルバムに一貫している特徴を挙げてみましょう。

- 1曲が短く(1分台から長くても4分)曲間がない。アルバム1枚で一大音絵巻のようになっている。
- さまざまな音素材(サンプル)が使われている。
- つねにノイズ(サイケ)感がありざらついている。
- 楽音としてのコード感、メロディ感がある。
- ドラムのビートがヨレたままグルーヴを構築している。整合性の希薄なポリリズムもある。
- ゲイン(音量)が大きく、リミッターでつぶれたようになっている。

『LA』も短い曲が17トラックあり、それが切れ目なく繋がっています。いつもならどれか1曲を掘り下げて分析するところなのですが、今回は全曲を通して主なキー(トーナル)とサウンドの特徴を1曲ごとに記していきます。

1:Aエオリアンの中で音が動く。コードで書くならA7sus4。ドローン的。
2:トーナルはC#か。
| F#7sus4 C#7sus4 | G#7sus4 D#7sus4 |
でヒップホップ・ビート。終盤
| A7sus4 E7sus4 G#7sus4 |
3:ベースの動きは[C D G]でトーナルはG。周期的に華麗なAm7(-5)のアルペジオ。
4:B7sus4とCM7/B。アフリカ呪術的。
5:さらにアフリカ土着的。太鼓のピッチがF。
6:ちょっとテンポが上がってF#m9。ベースがF#の田舎節(いなかぶし)[F# G# B C# E]、B音で次の曲へ。
7:シンセSE的。ベース音がE。
8:FM7の下でベースがE&F#を2拍と、Badd9(omit3)の2コード。Badd9の方が長め。

CamScannerでスキャン

途中から半音下がりEM7の下でベースがA♭&B♭、B♭add9(omit3)/E♭。

9：Em9、上にB♭音があったりF♯, Gがあったり。途中から上にFM7(omit5)も。笑い声の後B♭m9。ベースやビリンバウ風シンセがズラしてある。

10：F7sus4基調、
東欧的なメロディ[F G C B♭]。
途中からベースが[B D E F A]、
コードで書くなら[Bdim Am]。

11：F♯をルートとし、上ものC♯m、F♯m。
途中から
|F♯m/G♯ G♯m/D♯|C♯m/E Am/B |

12：[F♯ E D]を基調。終盤EM7～半音下降フレーズ。

13：Gm9基調にしっとり
|Gm/D B♭m/F |Dm/G |
DOLLYのヴォーカルあり。

14：Bm9基調のBエオリアン、
ベースが[E C B F♯|C E B G]と動く。

15：キックがG音、単音B♭とC、B♭メジャー・スケールでハープのアプローチ。

16：
|Cm |CmM7(-5)|D♭M9 |Cm |
ベースはコントラバス音。GONJAのヴォーカル。

17：
|G |Am FM7 |
シャッフルと16分のポリ。LAURAの温度の低いヴォーカル。

あえて楽音的な特徴にフォーカスしてみました。コードはトライアドやsus4を多用し、7th以上のコードも3音程度に間引いて使われ、ベースもrootを避けたりしてコード感が出すぎないよう工夫されています。そして驚いたことに、12音すべてのトーナルが登場し、それも曲が変わる時にはほとんど別のキーに入れ替わるということが起こっていました。なるほどそれで独特の転調感が続き、アルバムを通して飽きさせない色合いが生じていたんですね。音素材や質感の方が耳に残りますが、じつは楽音的にもさすがジャズ界のサラブレッド！　転調好きの私の琴線にも触れるわけです。

2018年春に始動したOrtance（オルタンス）の初期のライヴでは、このアルバムを全曲カヴァーして、曲順通り丸々演奏していたんです。フライング・ロータスの音色やコード使い、楽曲の構造に影響を受けたセンスでオリジナルを構築することに意義を感じたからです。

採譜したものを演奏してみると、意外とピアノだけで演奏しても曲それぞれに顔がありました。音色を似せた上でシンセベースまたはコード・リフで曲を提示し、モーフィングするように曲を繋げてゆく。それにドラムとギターが自由に絡むという図式が出来上がったわけです。

（フライング・ロータスのアルバム）

『Los Angeles』
2008年（Beat Records/Warp Records）

『コスモグランマ』
2010年（Beat Records/Warp Records）

『アンティル・ザ・クワイエット・カムス』
2012年（Beat Records/Warp Records）

CamScannerでスキャン

24 劇伴仕事で考えたこと

ガブリエル・ヤレド『こわれゆく世界の中で』〈セント・パンクラス〉

Gabriel Yared「Breaking and Entering」'St Pancrass' *music by Karl Hyde, Rick Smith, Gabriel Yared*

昔々、私は音楽というものを、演奏している姿と音だけで納得させ楽しませられなければ立派ではないと思っていました。つまり情景だとか絵のようなもの、もしくはドラマを音楽だけでイメージさせるべきで、なにかのBGMだとか演劇だとか別の表現形態に寄り添うようなことは（仕事としてこなしてはいましたが）本気になれるものではありませんでした。でも考えてみれば、1930年代頃までのジャズ＝ポピュラー・ソングは、映画だったりミュージカルの音楽だったわけですから、そこを蔑むのはよくありませんね。まあ、プレイヤー指向だったし、ストーリーよりも抽象的なものの方が好きだからかもしれませんが、年月が経ち複合的に音楽を楽しめる歳になったので、今回は映画のサントラに目を向けてみようと思います。

2011年春、あの東日本大震災直後、原発事故の脅威と自粛ムードの中で公開された『Lily』という映画のサントラを私ひとりで手がけたことはあまり知らていないと思いますが（Blu-ray & DVDとiTunes配信で販売し、サブスクリプションでも聴けます）、制作時よく聴いていたのが数々のエレクトロ・ミュージックのほか、フランスの作曲家ガブリエル・ヤレドとアンダーワールドとのコラボによる『こわれゆく世界の中で』（原題「Breaking and Entering」）（2006年）のサントラでした。ヤレドの音楽はクラシック、ラテン、中東的なものがほどよく混ざり合っていて、押しつけがましくなく、クリエイティヴかつとても心地よいものです。今でも風呂上がりにワインを飲みながら静かにかけておきたい音楽No.1かもしれません（No.2はポール・デスモンドの『イージー・リヴィング』）。

『こわれゆく世界の中で』のサントラCD（『ブレイキング・アンド・エンタリング』）は、映画のストーリー順ではなく音楽作品として曲順が吟味されノンストップで展開してゆきます。シンセが生楽器に美味しく溶け込ませてあるのはアンダーワールドのセンスも大きいのかな。Track 1〈ア・シング・ハプンズ〉から、弦楽に透明感のあるシンセ・パッドと環境ノイズが絡み、そのサウンドスケープをバックに、[ド　シ　ラ　ミ] という印象的なメロディが弦楽で奏でられます。そのメロディはTrack 2の〈セント・パンクラス〉にも受け継がれ、けだるいシンセ・リードで奏でられるのですがこれがたまらなくイイ。メロディが朗々としているけどバックのリズムが細かい、というのもイケてる。このメロディ、ボーッと聴くと【譜例1】のように簡単な譜割りにも取れるのですが、なんだか浮遊感があると思ったら、バックのギターとピアノのミニマル・シーケンス的リフが7拍子になっていて、その上でずれ込むように演奏されています。感覚的に弾いたようにも聞こえますが、2回ともこのタイミングに近いので、きちんとスコアリングしてあるのかもしれません。7/8拍子での記譜は慣れないと演奏が難しいですが【譜例2】。

そして、汽車のようなポポポポポ音や、生っぽい質感のDrum'n'Bass（電子音か？）など、7拍子を強調するのではなく、1拍子的な解釈で演奏されています。

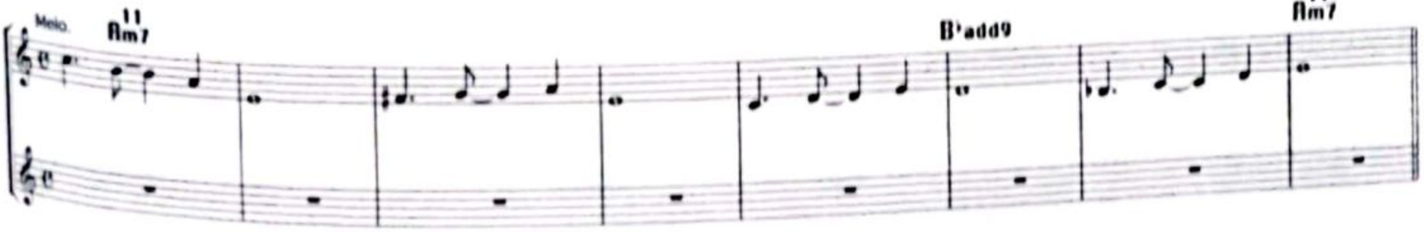
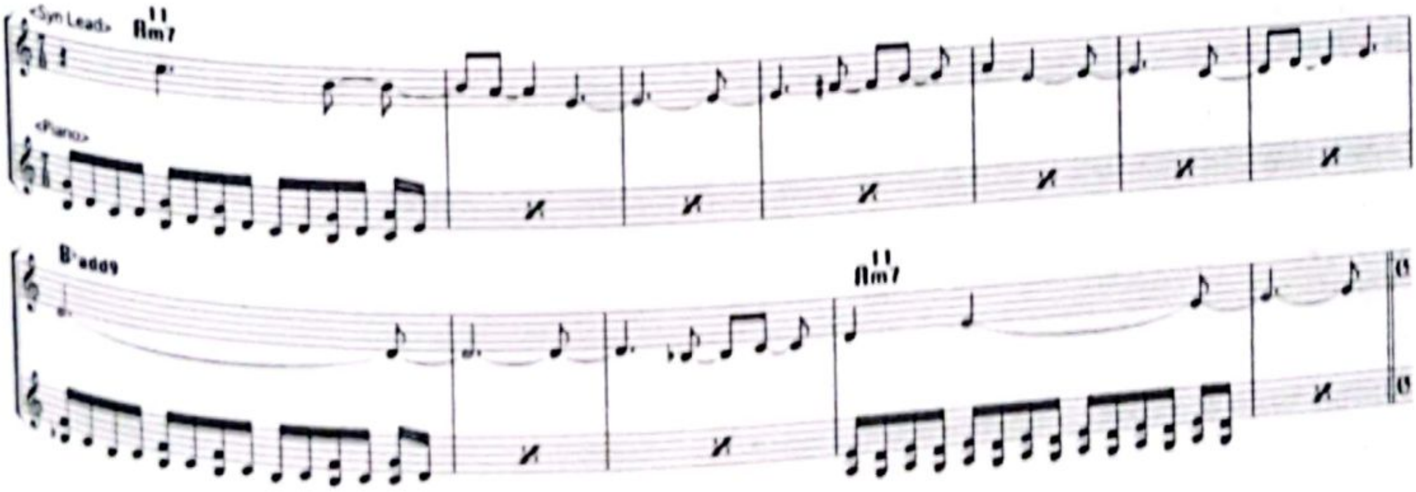
コードやスケール的には、Am7 (11) のところがAドリアン、B♭add9のところはB♭リディアンということになるかと思います。譜例にはありま

せんが半音上がったBadd9でも同じリフが登場します。

このようなミニマリスティックなピアノ・リフは、マイケル・ナイマンを連想させるものがありますが、ナイマンは調性がハッキリしていて、もっとクラシカルで教会のにおいがします。ヤレドはより多国籍的というか、ハーモニーもG/A～Gsus4、B♭add9(omit3)～Cadd9(omit3)のようにぼかしてあり、ドミナント・モーションも希薄。パーカッションや電子音の取り入れ方が上手く、よりモーダルでエスニックな香りがします。

「Lily」サントラ制作時、熱血漢中島央(ひろし)監督が自宅スタジオに足繁く通い、淡いパッド音のことを「ヤレドヤレドヤレド！」と連呼して多用したものです。

そして、2016年はアニメ「ReLIFE」の音楽を担当しました。ピアノはもちろんヴィンテージ・キーボード使いまくりで、それだけで聴きどころ満載の音楽をこしらえてしまいましたが、音響監督さんたちのおかげで絶妙なところに落とし込められています。なんだかテメエの宣伝コーナーになってしまいましたが、劇伴仕事は自分にとって希なので、お伝えしたかったのです。いやあ劇伴はとっても面白い！

【譜例1】〈セント・パンクラス〉メロディの印象

【譜例2】〈セント・パンクラス〉メロディの印象＆ピアノ・パート譜

〈セント・パンクラス〉収録アルバム
オリジナル・サウンドトラック『ブレイキング・アンド・エンタリング』
2006年（V2 Records）

DVD「こわれゆく世界の中で」
監督：アンソニー・ミンゲラ
音楽：ガブリエル・ヤレド
出演：ジュード・ロウ、ジュリエット・ビノシュほか
2006年製作（Buena Vista）

「Lily A Film By Hiroshi Nakajima (Original Soundtrack)」
音楽：坪口昌恭
2002年（Apollo Sounds）

CamScannerでスキャン

25 ポップスに潜むジャズの醍醐味

ビリー・ジョエル〈ザンジバル〉

Billy Joel 'Zanzibar'　*words and music by Billy Joel*

こう見えて筆者も中学時代はロック少年でして、ベンチャーズやビートルズはご多分に漏れず、「ザ・ベストテン」に出てくるようなバンドは毎週チェックし、仲間とバンドを組んで見よう見まねで練習に励んでいました。そんな頃、ひときわのめり込んだのが邦人ではゴダイゴ、そして洋楽ではビリー・ジョエルでした。ミッキー吉野さんとビリーのピアノ・プレイにはずいぶんと憧れたものです。

ビリーは〈ストレンジャー〉をきっかけに聴くようになり、ベース・ラインが地味にカッコイイ〈マイ・ライフ〉、名曲〈オネスティ〉など、ピアノだけでなく全パートをコピーし、弾けるようになったと思ったらラジカセ再生速度のせいで思いっきり半音下だったこともありました。

そんな中、今回紹介する〈ザンジバル〉は都会的で不穏なムードもあり、中学生バンドではさすがに再現できなかったけれど別格感がありましたね。そして、今になって思い起こすと、自分が"JAZZ"という音楽を最初にカッコいいと意識したのは、ナベサダさんでもタカナカさんでもなく、この〈ザンジバル〉の間奏だったのです。

先の〈マイ・ライフ〉〈オネスティ〉の2曲も収録されたこのアルバム、「ニューヨーク52番街」(1978年)はその名の通り、ニューヨークの52nd Streetにあるスタジオで録音されたそうです。前作「ストレンジャー」の頃からビリーはジャズに傾倒していたようで、それもたんにフィーリングをまねていたのではなく、セオリーも踏まえていたことが推測されます。

イントロのピアノがGのオーギュメント(増3和音)なのですが、2つしかないホールトーン(全音音階)に12キーすべてのドミナント7thが含まれ、ホールトーンを1音おきに弾いた和音がオーギュメントでありドミナントの役割も果たすことを、ビリーが理解していた証拠です。なのでイントロは[B7　E7→Am]というドミナント・モーション連続と同じ機能の進行です(GaugとBaugは同じホールトーン上の和音ですね)。そしてリズムが走り出した最初のコード、Amに7thと9thが入った[ソ　シ　ド　ミ]だけでもずいぶんとジャジーに聞こえたものです。

[Intro]

Gaug		Baug	Eaug
Am9			

A部

Am9		F7(9)	
Am9		B♭M7	
C	F	C	Am
Bm7(-5)	E7alt		
Am9		F7(9)	
Am9		B♭M7	
C	F	E	Am
Bm7(-5)	G7		

A部2つ目のコードF7(9)は本来FM7なんですが、7thにすることでブルージーになり、9thが加わることでジャズっぽさも醸しだされます。

2段目はCやFのトライアドが出てきて、やっぱりロックだなという音使いもありますが、セクション最後には

[Bm7(-5)→E7alt(+9, -13)→Am9]

CamScannerでスキャン

とジャジーなマイナー[Ⅱ-Ⅴ-Ⅰ]。
後半は[Bm7(-5) →G7]と、ロック的強引さで🄱部のCにつなげます。

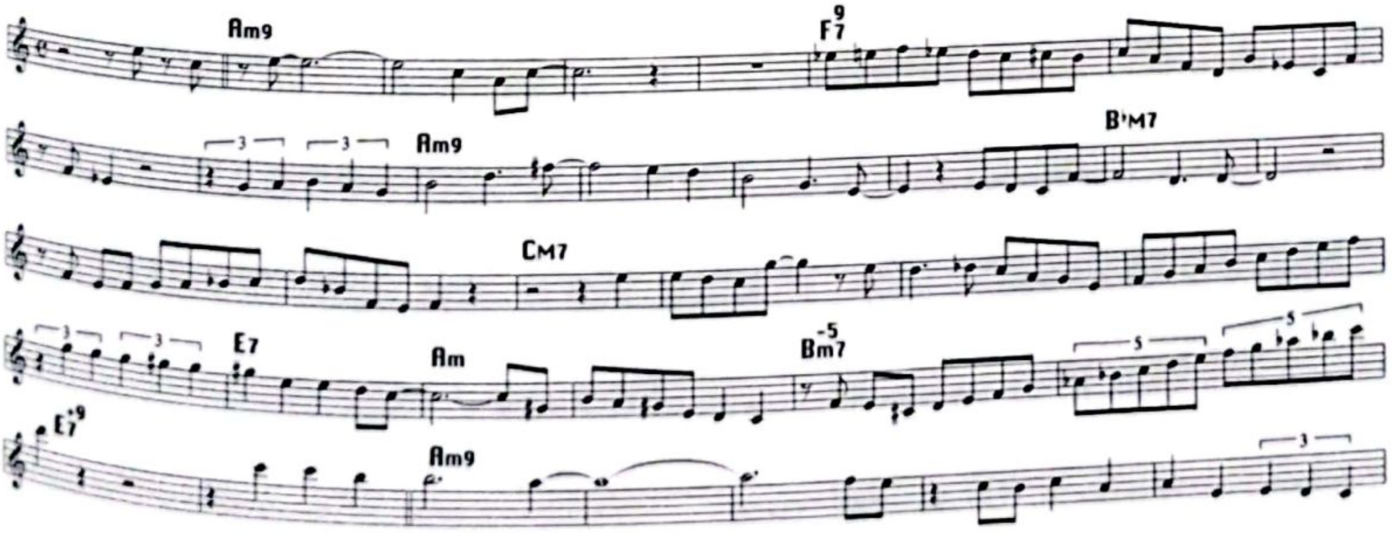
🄱部の進行は省略しますが、終盤にD7の裏コードA♭7(+11)が出てくることだけ記しておきましょう。

間奏からは、add9／3rd Bassコードのエレガントな短3度下降進行等々を経てAm9で助走をつけると、ベースがランニングを始め、これぞモダン・ジャズ！なフレディ・ハバードのトランペットソロが飛び出します。

コード進行は🄰部に基づいています【譜例】。音使いを見てみると、5小節目のF7(9)のところで、7thとRootの間に半音[ミ♭　ミ♮　ファ　ミ♭]、次の小節の頭ドに行くために半音上下からクロマチック・アプローチ[ド♯　シ　ド♮]など、半音の使い方が巧みです。4段目のBm7(-5)のところはその先のE7を先取りし、Eのオルタード・スケールで駆け上がります。リズムにおいても、出だしの3音がタメて出てくるわ、ところどころ3連符のリズムが出てくるわ、ズレ感やクニャクニャした感じがなんとも大人っぽいと思いました。これがジャズか！と。今聴いても、ジャジーさとポップさのバランスの取れた名ソロ、名間奏だと思います。

〈ストレンジャー〉や〈ザンジバル〉で9th、+9th、オルタードに出逢ったばっかりに、坪口少年はジャズ方面にのめり込んでゆくのでした。とにかくこの時期のビリー・ジョエルは、ロックとジャズのフィーリングをブレンドし、日本の中学生をも虜にする名作を創り出していましたね。

【譜例】〈ザンジバル〉間奏でのフレディ・ハバードのトランペット・ソロ



〈ザンジバル〉〈マイ・ライフ〉〈オネスティ〉収録アルバム
ビリー・ジョエル『ニューヨーク52番街』
1978年（Columbia）

〈ストレンジャー〉収録アルバム
ビリー・ジョエル『ストレンジャー』
1977年（Columbia）

CamScannerでスキャン

26 拍のアタマは感覚で決めるもの!?

ショナ族〈仮小屋のための枝伐採〉

Shona 'Nhemamusasa' *traditional music*

筆者がアフリカ音楽に傾倒したのは、1990年前後、今堀恒雄（g、作曲）氏率いるポリリズミック・ジャズ・ロック・バンド、Tipographica（ティポグラフィカ）に影響されてから、と率直に告白してしまいましょう。その頃、坪口昌恭PROJECTというジャズ・ロック・バンドを率いて活動しており、メンバーには芳垣安洋（ds）さん、ティポから菊地成孔(sax)さん、水谷浩章（b）さん、外山明（ds）さんが参加してくれていました。当時は民族音楽もののCDがたくさん手に入る時代でしたし、バンド仲間同士アフリカ諸国のどこの国のがスゴイ、ヤバイといって盛り上がり、採譜し、MIDIシーケンサーで打ち込み再現し、ウェブ上で紹介したり大学の研究論文でも発表したほどです。アフリカ土着音楽は、ポリリズムはスゴいことになっているけれどハーモニーに関しては……というのが通説でしたが、いえいえどうして、ハーモニーの美しさも含めて魅了されたのが今回紹介する「ショナ族のムビラ」です。

アフリカ大陸の南方、南アフリカの北東にジンバブエ共和国があり、そこに住むショナ族はムビラ（カリンバ、親指ピアノ、サンザ、リケンベなど名称はさまざま）の演奏に秀でています。中でも有名なのが〈仮小屋のための枝伐採〉（原題〈Nhemamusasa（ネマムササ）〉）という曲で、筆者が初めて聴いたのは、細野晴臣監修『地球の声 ETHNIC SOUND SELECTION』8枚セットのラストに収録されたもの。ほかにも『〈ジンバブエ〉ショナ族のムビラ2〜アフリカン・ミュージックの真髄II』とか『The Soul Of Mbira』といった現地録音CDが出ていて、同じ曲を聴くことができます。

民族音楽学者の塚田健一氏によると、このムビラという楽器は、今日でも祖先崇拝の儀式で霊媒に祖霊を憑依させるための必須の楽器だそうです（『アフリカ音楽学の挑戦』世界思想社より）。

また、この楽器はいわゆる西洋楽器のピアノやギターと違って、真ん中を最低音として左右に音程が高くなるという、マダガスカルのヴァリハや西アフリカのコラ（いずれも撥弦楽器）と似た構造になっています。それを左右の両手で演奏することにより交互に跳躍する美しくリズミックな音使いが生じるわけです。90年代初頭は音だけで判断して採譜するしか術がなかった（その頃ケニアには訪れましたがさすがにジンバブエまでは行けませんでした……）わけですが、今では実演映像をYouTube等で見ることができます。

そのレクチャー映像によると、左側のトーンバーが2列になっていて、左手で中低音、右手で高音部を奏でていることがわかります。そしてアフリカ音楽に頻出する3拍子にも4拍子にもとれるポリリズムになっているので、2種類の書き方でピアノ譜のように記譜してみました。**【譜例2】**の3拍子の方が親しみやすい記譜だとは思いますが、アフリカのビート感を表わしているのは4拍子3連符多用の**【譜例1】**の方ですね。筆者得意の"なんでも無理矢理コード譜"で記してみると、

| EM7 | Esus4 | F#m AM7 | EM7 ||

という動きになるかと。キーはEメジャーで大まかに［I－I－(IIm)IV－I］というサブドミナント進行の曲です。コードとしてはシンプルですがピアノではまず思いつかないような複雑かつ美しい音の絡みですね。

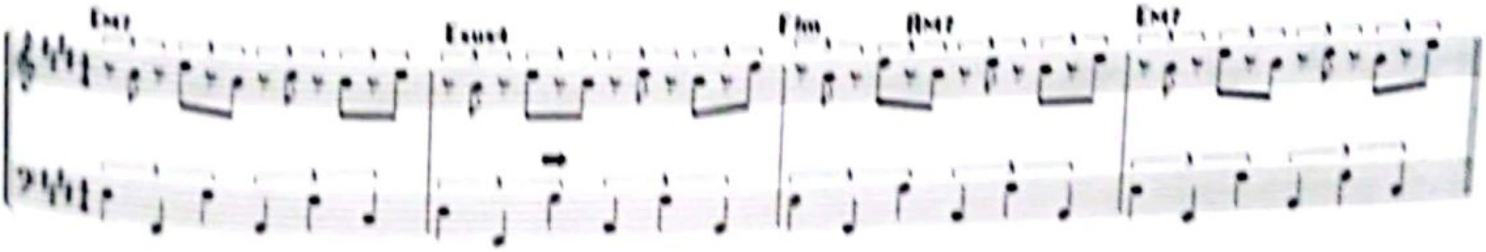
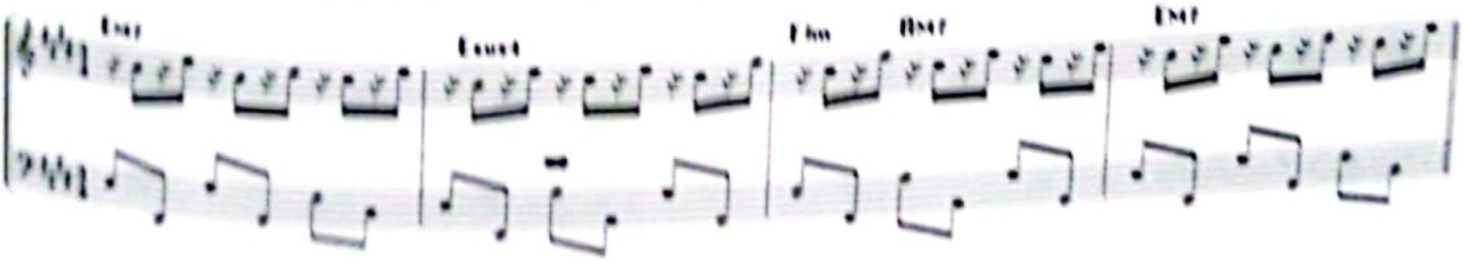
とここまで、調子よく分析しているように見せていますが、いやいや〜今回これまで自分が間違

CamScannerでスキャン

って解釈していたことに気づき、たいへん驚愕した部分があります。譜例の中に矢印がありますが、じつは私かれこれ15年間、その位置がフレーズの頭（1拍目）だと思っていました。最初に聴いた細野さん監修の音源がそこから始まっていたので疑うべくもなかったわけです。

ところが今回YouTubeで調べたところ、左手と右手の音使いを4つのパートに分けて丁寧に解説する映像があり、その順序だと、もともと私がアタマだと思っていた位置はなんと2小節目2拍目のウラ（【譜例2】だと2拍目表）ということになります。当然コード進行も違ってくるわけで、ホントかなあ？　習得するためだけの手段だったりして?? と、しばらく混乱してしまいました。また、この譜割りはシェイカーを「カンシャ・カンシャ」と解釈した場合のもので、もし「ンシャカ・ンシャカ」が正しいとしたら8分3連2個分ズレることになってしまうわけで、100%自信のあるものではありません。

そもそも、拍のアタマを決めるということ自体が西洋音楽的発想なのかもしれず、どちらに感じてもよいということもありえます。そうやってズレたとしても成立するリズムの妙、それほどまでにアフリカ土着音楽のリズムは奥が深いのだということでしょう。

【譜例1】（仮小屋のための枝伐採）ムビラ・パート　4/4拍子記譜

【譜例2】（仮小屋のための枝伐採）ムビラ・パート　3/4拍子記譜

（仮小屋のための枝伐採）演奏映像

（仮小屋のための枝伐採）

27 22/16拍子でつじつま合わせ

ジェイムス・ブレイク〈アンラック〉
James Blake 'Unluck' *music by James Blake*

シンセサイザーは、1960年代に楽器として製品化されましたが、当初は電圧で制御されるアナログ音源方式で、単音仕様のモノフォニックしか存在しませんでした。70年代半ばから徐々に和音が鳴るポリフォニックが台頭し、その後80年代にデジタルに取って代わられ、90年代はデジタル・シンセやサンプラー全盛期となりますが、2000年代以降ヴァーチャル・アナログに続き、リアルなアナログ・シンセも徐々に復活しています。1978年に発売されたデイヴ・スミス氏によるProphet(プロフェット) 5はアナログ・ポリ・シンセの最高峰でしたが、2008年に発売された同氏によるProphet '08も新世代の名機。デジタル制御のアナログ・シンセということで、ヴィンテージものより最近のサウンドともブレンドが良く、筆者も大いに活用してきました。そのProphet'08を自分のトレードマークとして使いこなしているアーティストがいます。イギリス出身、20代のシンガー・ソングライター、ジェイムス・ブレイクです。

ジェイムス・ブレイクは、ポスト・ダブステップのアーティストとして、その名の通りブレイクしました。ダブステップの定義については説明を省きますが、そのストイックかつエフェクティヴなサウンドと、人間味溢れる歌いっぷり（しかもオートチューンがかかっている）のアンバランスがじつに個性的です。低音をブーストしたシンプルなビートの上で、Prophet '08のパッド（ストリングスとブラスとオルガンの中間のようなシンセ音）でコードを鳴らしながら、ネヴィル・ブラザーズのようなコブシのきいたブラック・フィーリングで歌うのだからたまりません。

2011年にリリースされた『ジェイムス・ブレイク』の2曲目、〈アンラック〉に着目してみましょう。

イントロから前半Ⓐ部のキーはE♭メジャーで、［Ⅰ－Ⅴ7－Ⅰ－Ⅴ7－Ⅰ－Ⅶ7－Ⅲ－Ⅴ7］といった動き。このうち、Ⅰ＝E♭はベースが3rdのG音であるところがクラシカル、またⅤ7＝B♭7で9thが加わっているのが彼らしいと思います。またⅦ7th＝D7を経てⅢ＝Gmにドミナント・モーションし、頭のE♭に戻るためにドミナントⅤ7＝B♭7を通ります。

Ⓑ部は半音下のマイナーに転調し、Dmから普通ならD7/F#と行くところが、Gm/F#（D7をaugさせてしかもsus4的な）という謎の響きで、G音とベースのF#が不協するのですが、これぞダブステップ？かどうかわからないけどヤバかっこいい！　その後、元のキーE♭に戻ったかと思いきや、Gmドリアンの［Ⅲ－Ⅱ－Ⅰ］である［B♭→Am→Gm］と下降し落ち着きます。こういったコード進行の妙と相まって、こもった音色からフィルターを徐々に開き、派手に変化するシンセ・パッドのダイナミクスは圧倒的。

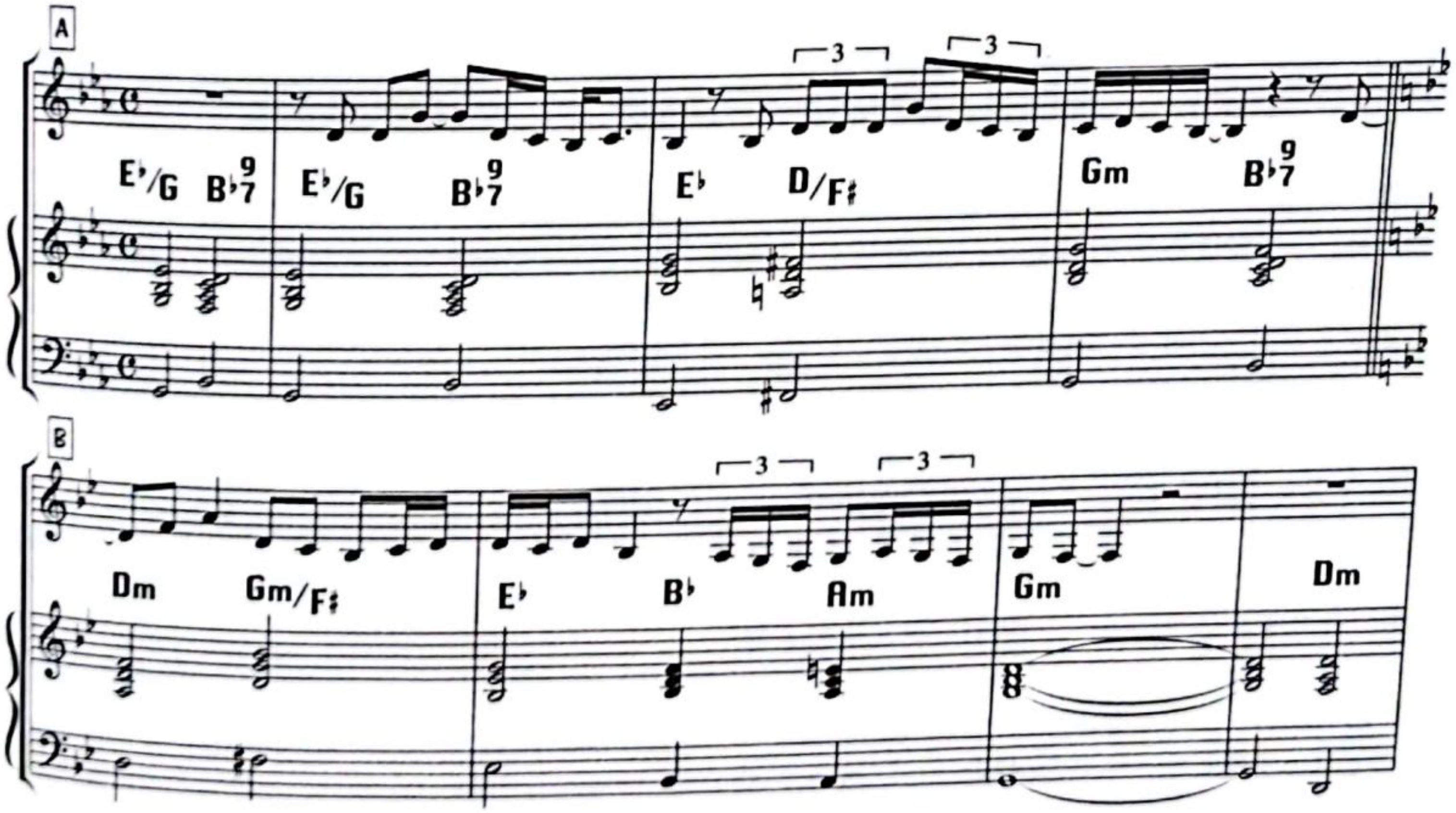
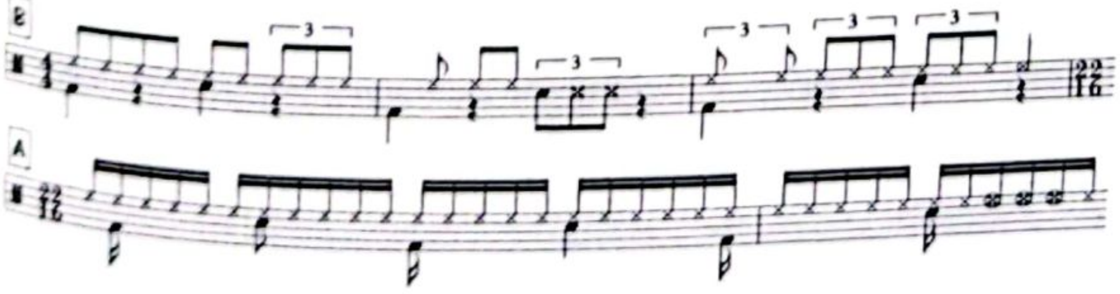
後半ではコンプレッサー／リミッターを目一杯かけて、ドラム音でわざと干渉させて音をつぶしているあたり、フライング・ロータスの印象とも繋がります。

そしてなんとも気になるのが、打ち損じたような妙なドラムです。試しに〈アンラック〉のオーディオ・データをまるまるシーケンサーに取り込んで測定したところ、テンポはきっちり♩=70。つまりクリックに合わせて演奏しているということです。ところが、エレクトリック・ドラムのリズムがⒶ部では5連符を打ち込もうとしたら6

連符も混ざってズレてしまい（近似値だと22/16拍子）、面白いからこれでいいや、とばかりにSEがゴボゴボ鳴るあたりでつじつまを合わせているようです。しかも4拍子の曲に対し6拍子でループしズレ込みます。

Ⓑ部は比較的割り切れていますが、4小節周期の歌に対し3小節周期でループしているという、とにかく徹底したズラしにひらめきとこだわりを感じます【譜例2】。

ライヴでは、ドラマーはパッドにアサインしたマシーン・ドラムを交えて音数少なく叩きます。3人目のメンバーはギターとエフェクト、サンプリング・マシーンを担当しているようです。ジェイムスは自分の歌をその場でサンプリングしてループさせ、多重のコーラスを生成させたりもします。その際、とても間のある演奏なので多少ズレが生じるのですが、それも含めた神々しさでオーディエンスを魅了しまくります。

【譜例1】〈アンラック〉メロディ＆コード譜

【譜例2】〈アンラック〉ドラム譜

〈アンラック〉収録アルバム
ジェイムス・ブレイク
『ジェイムス・ブレイク』
2011年（Polydor UK）

CamScannerでスキャン

28 アイドルだってたまには容赦ない！

SMAP〈Battery〉

SMAP 'Battery'　*words by Jeff Miyahara, music by Jeff Miyahara, blackSHEEP*

2016年ほど、たくさんのレジェンドが天に召された年はなかったですね。ミュージシャンだけでも元旦のナタリー・コールに始まり、デヴィッド・ボウイ、プリンス、モーリス・ホワイト、ナナ・ヴァスコンセロス、クラウス・オガーマン、冨田勲さん、同郷の大先輩ギタリスト松原正樹さん、ヴィクター・ベイリー（なんと11月11日ベースの日に）……。あらためて追悼の意を表します。そして、意味合いは異なりますが「喪失感」といえば、なんといってもSMAPの解散ではないでしょうか。筆者ですら1990年代に〈がんばりましょう〉が気に入ってシングルを買ってからちょっとしたファンだったかもしれません。和製ジャクソン・ファイヴ、いや日本人にとってのザ・ビートルズといっても過言ではないでしょう。あれほどの人気グループだからこそ、大仕掛けの演出、音楽上の冒険もできたと思います。もったいないなあ、なにもできないけど見届けたい、という思いで、その年末はコンサートDVDやベスト盤を聴いていましたよ。いや、きっと再結成するでしょう。

SMAPのレパートリーは、いろんな作曲家から募っていることもあり名曲揃い。しかもリズムやら音程やらけっこう難しい曲もありました。それをあのダンス付きで歌いまくるわけですから、才能はもちろんですが、並外れた努力の賜でしょう。そういえば、いかりや長介が自伝『だめだこりゃ』の中でSMAPを称賛していましたね。アイドルなのにバラエティやコントもやる、ドラマにも出て歌って踊って料理も上手い、ドリフよりも上だと。

さて、レパートリーの中にひときわハイパーで気になる曲がありました。27時間テレビの45分ノンストップ・コンサートの冒頭にも披露された〈Battery〉（Jeff Miyahara作詞・Jeff Miyahara, blackSHEEP作曲）です。

イントロ～Ⓐセクション

| F　D♭　| D♭　Cm　|

からして打ち込み音のキレが半端なく、デジタル・シンセのノイジーな音色もサイバーな印象を引き立たせます。

謎めいた短いⒷセクション

| B♭　| A♭　| Gm　| C　|

をはさみ、Ⓒセクション「♪Running with the devil ～」では跳躍するメロディ、同じコード進行のまま大サビ「♪Let's get Higher Higher ～」につながっていきます。このあたりメロディのミの音が♭だったり♮だったりするところが独特ですが、次のようなコード進行に基づいています【譜例１】。

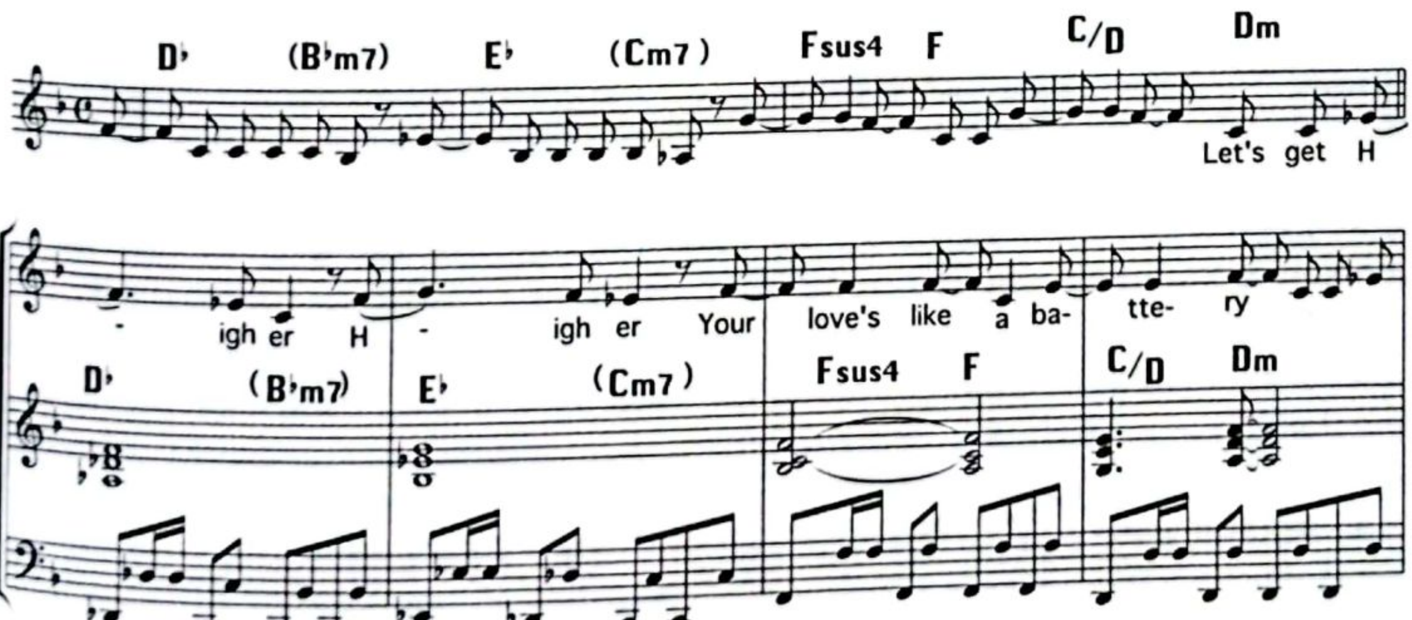
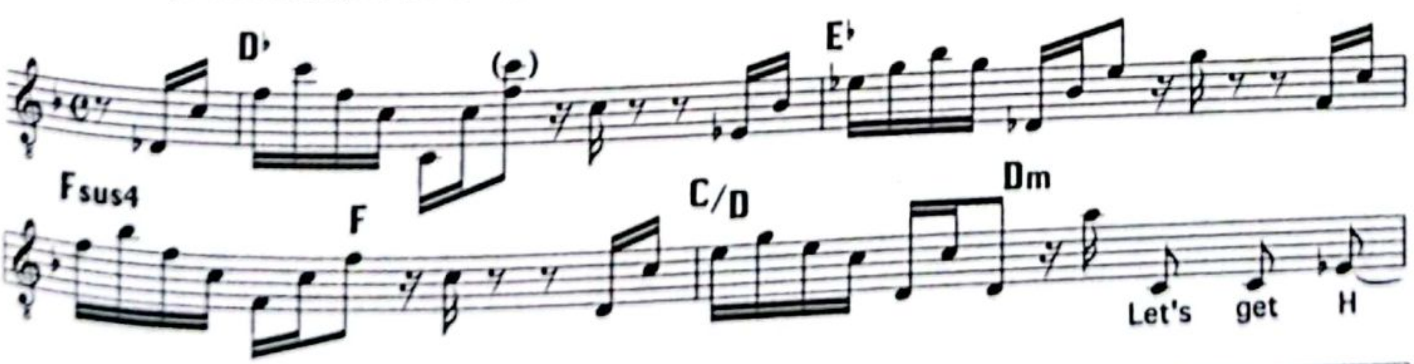
| D♭(B♭m7) | E♭(Cm7) | Fsus4　F | C/D　Dm |

ザ・ジャクソンズの〈キャン・ユー・フィール・イット〉に出てくる進行とそっくりな、このなんとも色気のある進行が曲の肝になっているのです。普通なら［D♭　E♭］と来ればFmに、逆にDmに行くなら［B♭　C］から、というのが定番進行ですが、そのどちらでもない、FマイナーとFメジャー（Dマイナー）が混在したような独特な進行になっています。メジャーのキーにマイナーのダイアトニック・コードが出てきたりするのはモーダル・インターチェンジと呼ばれ、珍しいことではないのですが、Fに行き着く前にFsus4を経ていたり、次のDm（FメジャーのⅥ度和音）を［C/D　Dm］と動かしているところなど、メロディと必然的にハマっていてかっこいい。

〈Battery〉には「USJ version」という別ミック

CamScannerでスキャン

ス・ヴァージョンがあり、さらにトリッキーなイントロがついています【譜例2】。コード進行は先ほどの大サビと同じなのですが、16分音符のシンセ・アルペジオが16分音符2個分飛び出していて（アウフタクト）、フレーズの終わりも3拍目の16分ウラというえげつなさ。Jeff Miyaharaさん容赦ないなぁ。27時間テレビの冒頭で披露されたのもそのヴァージョンで、観客は完全に出だしの音をアタマと感じて手拍子をしています。まったく無理もありません。ところがSMAPのメンバー5人はバッチリ正しいタイミングで歌い始めます（現象としては8分音符1個分足される）。イヤ・モニターでクリックを聴いている（はず）にせよ、出会い頭、しかも振り付けもあるのにさすがです。いつの日かまた5人揃って披露してほしい！

【譜例1】〈Battery〉C部　メロディ／コード＆ベース譜

【譜例2】〈Battery〉USJ version のイントロ部　シンセ譜

〈Battery〉収録アルバム
SMAP『SMAP 25 YEARS』
2016年（JVCケンウッド・ビクターエンタテインメント）

CamScannerでスキャン

29「霧の向こうから差してくる光」を音にする

エバーハルト・ウェーバー〈Maurizius〉

Eberhard Weber 'Maurizius'　*music by Eberhard Weber*

このコラムでまだ取り上げていなかった重要なレーベルがあります。レーベルの音楽性がひとつのジャンルを形成しているといっても過言ではない、マンフレート・アイヒャーが主宰するECM (Edition for Contemporary Music) Records GmbH。レーベル・コンセプト"The Most Beautiful Sound Next To Silence"「沈黙の次に美しい音」というのがじつに象徴的です。とはいっても、単一のイメージで捉えられるわけではなく、中にはアート・アンサンブル・オブ・シカゴのようにおもちゃ箱をひっくり返したようなジャズ・ファンクもあれば、激しくフリーキーな作品もあります。それらをひっくるめて、一音一音大切に紡ぎ出されたものが折り重なって描かれる即興性の伴った音楽、というべきでしょうか。そんな中、ECMを代表すべく"ヨーロッパの霧のかかった森の向こうに淡く広がる深遠な"イメージどおりの作品を生み出しているアーティストがいます。ドイツ人作曲家／ベーシストのエバーハルト・ウェーバーです。

1970年代のキース・ジャレットもそうですが、エバーハルトはスタンダードよりもオリジナル曲がたいへん魅力的なジャズ・アーティスト。硬質でエフェクティヴな音色のベースで、一聴して彼とわかるところが素晴らしいのですが、なかでもゲイリー・バートン(vib)や女声コーラスをフィーチャーした「ビジブル・ソウツ」(原題「Fluid Rustle」)、そして「Later That Evening」が筆者の中ではベスト。好きすぎてCDとアナログの両方を所有しています。

今回分析するのは「Later That Evening」の冒頭曲〈Maurizius〉です。

まず、楽器編成ですが、普通のギター入りワンホーン・クインテットかと思いきや、ポール・マッキャンドレスがサックスのほかにオーボエも演奏します。ギターはビル・フリゼール、そしてピアノがなんとライル・メイズなのです。この編成だけでワクワクじわじわですね。曲はライルとビルのピアノ&ギター・アルペジオで始まります。冒頭Ⓐ部のアルペジオをもとに基本コードを書き出すと、

[Em　Am　Em　Am　B　C　G7　Am　Em　B♭]

となります。ただこれはアルペジオ・パートの構成音でしかなく、このまんま弾いたら深遠さにはほど遠いでしょう。この曲の美しさは、最低音をルート以外の3rdもしくは5thにし、音程の大きいオープン・ヴォイシングにすることで形成されています。そうすることでよりクラシカルになり、霧の向こうから光が差してくるのです。

またEmはG6、AmはC6と捉えた方が、この曲のハーモニーの出発点がわかりやすく妥当だと思い、それらを反映させてより正確に書き直したコード譜がこちらです【譜例】。

G6/B		C6	
G6/B		C6	B/D#
C/E		G7/D	
C6	G6/B	B♭add9	

Ⓑは、Ⓐ最後のB♭を引き継ぎ、同じムードを保ちつつ、

B♭7(+11)		E♭M7/B♭	
Cdim7/B♭		B♭add9	

と、トニック（第1音）ペダル・ポイントの上に[I7-IV-V-I]という切ない流れを作っています。中でもV（ドミナント）の役目を果たすCdim7が

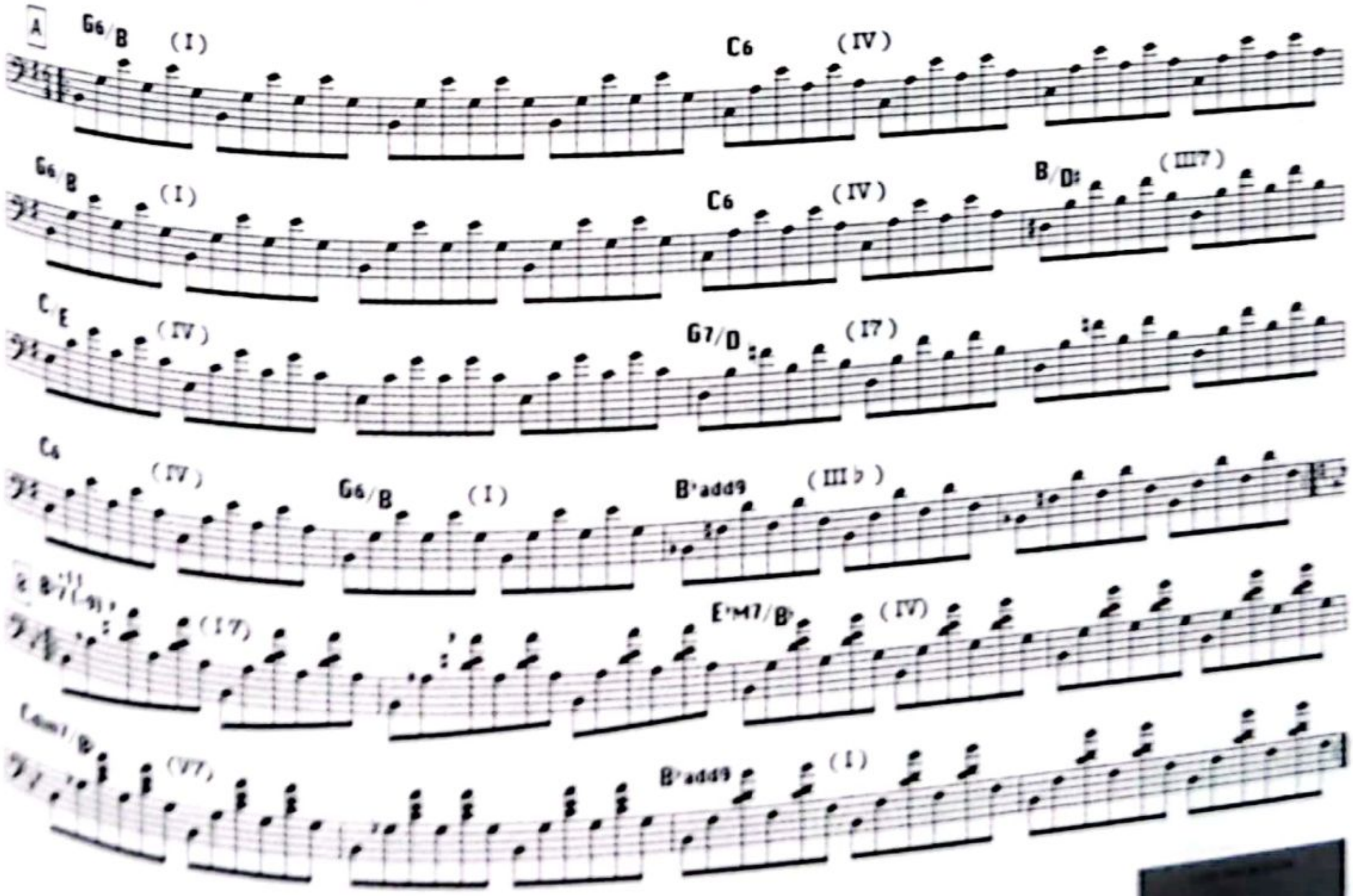
CamScannerでスキャン

I(=B♭)に乗っているサウンドはクラシカルでグッときちゃうなあ。Aは G、Bは B♭と、おいしさに定評のある短三度転調していることも、感傷的な印象に一役買っているのかもしれません。

譜例では拍子を6/4とし、1小節に3拍子が2つ(1, 2, 3／2, 2, 3)あるように表記しましたが、6/8拍子とし、大きく(1, 2／1, 2)と感じてもかまいません。ドラムス／パーカッションのマイケル・ディパスクァは、その拍子を刻むか刻まないかぎりぎりのところでサウンド・エフェクト的にフローティングしていて、情景を描くことに大きく貢献しています。

また、ポールはここではオーボエではなくソプラノ・サックスを吹いていますが、ニュアンスにオーボエっぽさが残っているのがいい。本アルバム、2曲目以降はインプロヴィゼイションの割合が多く、かなり白熱するのですが、ポールのホーンだけ朗々としているのがこのアルバムを特別なものにしている気がします。

このように素晴らしい作品の数々を残しているエバーハルト・ウェーバーですが、近年病気のため演奏できない状態にあると聞きます。少しでも回復に向かうようお祈り申し上げます。

【譜例】〈Maurizius〉A部B部　ピアノ譜

〈Maurizius〉収録アルバム
エバーハルト・ウェーバー
『Later That Evening』
1982年（ECM）

CamScannerでスキャン

30 最小限の音が作り出す、最大の説得力

セロニアス・モンク〈リズマニング〉

Thelonious Monk 'Rhythm-A-Ning' *music by Thelonious Monk*

「リズム・チェンジ」という言葉をご存じですか？ リズムを変える？ 変拍子？ 私も最初はそう思ったものです。ひと昔前、日本の音楽シーンでこの言葉が日常的に使われることはなかったように思いますが（私がジャズよりも一時期ザッパとかミニマルにハマっていたからかもしれませんが……）、近年はジャズを習いたての若者でもこの意味を知っています。もともとジョージ・ガーシュウィンが作曲した〈アイ・ガット・リズム〉のコード進行、つまり日本でいう「循環」進行の曲のこと。〈アイ・ガット・リズム〉のコード・チェンジだから、略して「リズム・チェンジ」なんですね。

循環というと広い意味では、

【I－IV－II－V7－I】のようにトニックを起点としてダイアトニックのいくつかのコードを経てトニックに戻る、という形のコード進行のことを指します。〈スタンド・バイ・ミー〉（ベン・E・キング、ジェリー・リーバー、マイク・ストーラー作詞・作曲）が代表的ですね（□m7が□7になったり、裏コードになったり、トニック以外のコードから始まる逆循環など、ヴァリエイションは多々存在します）。

今回紹介するリズム・チェンジは、パーツとしての循環が基調となってできているA部と、トニックに向かう4つのドミナント進行からなるB部を組み合わせ、AABA（それぞれ8小節＝全32小節）という形式にしたものです。とてもキャッチーな進行だったため、これをもとにジャズ・ミュージシャンがたくさんの異なるメロディを作曲しました。チャーリー・パーカーとディジー・ガレスピーによる〈アンソロポロジー〉〈ソルト・ピーナッツ〉、ソニー・ロリンズの〈オレオ〉などなど。そして今回取り上げる、セロニアス・モンクの〈リズマニング〉（1962年の演奏）です。邦題をつけるなら〈循環ゴッコし～ましょ〉でしょうか。メロディが童謡のようにシンプルだし、比較的ゆっくりのミディアム・スイングで演奏されていることで、難易度は低そうに思えます。ところが、モンクが弾いている内容を聴き取ってみると、いやいややっぱりスゴイのです【譜例1】。

なにがすごいのかといいますと、歯抜けかと思うくらい最小限の音しか使われていないのに効果的だということです。少なくするというのは一見簡単そうに思えるかもしれませんが、じつは逆で、よほどリズムやアクセントのタイミング、音の長さが絶妙で、自分のウタになっていないと成り立たないんですね。ほら、セザンヌの絵も描き残しがあるのにタッチが絶妙で説得力があるじゃないですか。モンクは【譜例1】のようにメロディと最小限の7th音などを右手で弾いて、左手はRootをアクセントとしてたまに入れているだけです。頭（トニック）に戻るためのターン・バック進行は完全にベースに任せています。B部も、左手は5thを弾いたかと思うとメロディの7thをなぞったり、次はRootも重ねて、最後は（+11）の音を半音でぶつけたりと、音色をコントロールしているかのようなユニークなアクセントをつけています。

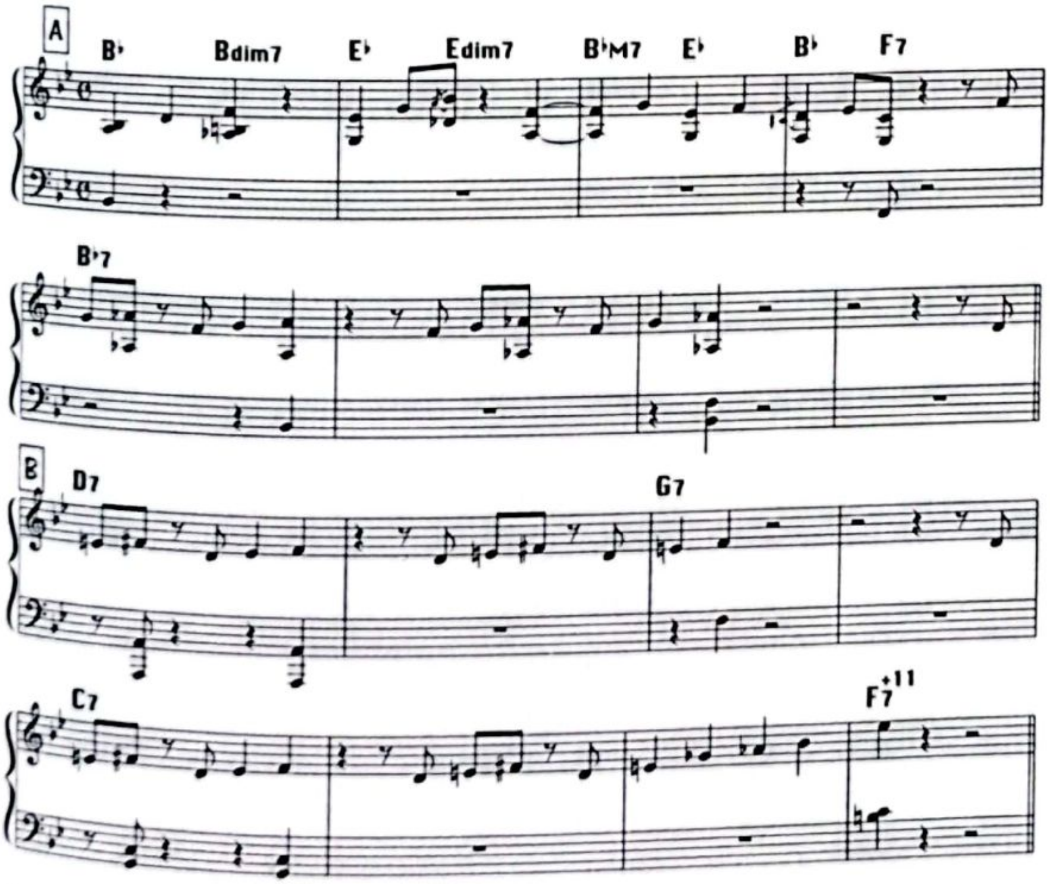
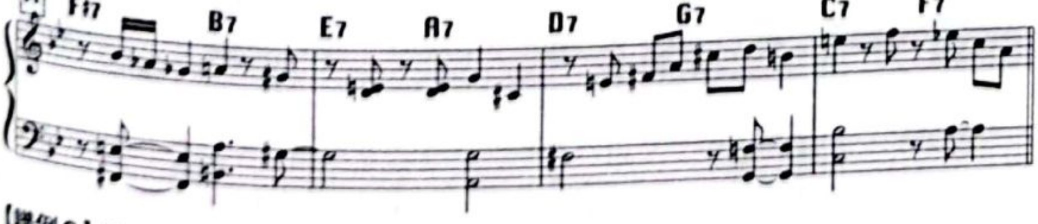
サックス・ソロのあとの、ピアノ・ソロ冒頭4小節も見てみましょう【譜例2】。ここではいきなりリハーモナイズしていて、5小節目のトニックB♭に行くためのドミナント・モーションを逆算して

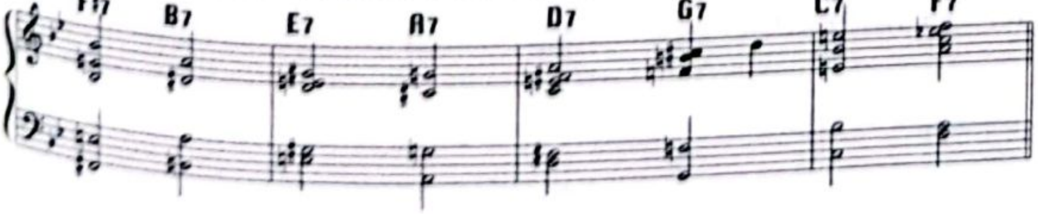
［F♯7 B7 E7 A7 D7 G7 C7 F7→B♭］

としています。ここでの音使いも特筆すべきもの

があります。アドリブ・ラインにはほとんどコード・トーンしか使っておらず、そのままバッキングに使えそうなコード・ヴォイシング【譜例3】を少し変化させただけ！　しかもE7とF7のところはコード・トーンを半拍前から先取りしているのでスピード感が出ます。

ビバップ時代のピアニストは、前代にはアート・テイタムというヴィルトゥオーゾがいたわけで、バド・パウエル（モンクに音楽理論を習ったそう）に代表されるように、流麗な早弾きが求められる時代だったと思いますが、モンクが訥弁の、コードの片鱗をたたきつけるようなスタイルと作曲で一世を風靡したことを思うと、その精神力の強さ、アイデアの強固さに啞然としてしまいます。セロニアス・モンクの音楽は現在もなお絶大なリスペクトをもって演奏され続けています。

【譜例1】〈リズマニング〉モンクの弾いたテーマ

【譜例2】〈リズマニング〉A部　モンクのアドリブ

【譜例3】譜例2のもとになるであろうヴォイシング



〈リズマニング〉
収録アルバム
セロニアス・モンク
『クリス・クロス』
1962年（Columbia）

31 あの大物も嫉妬したビッグバンド名曲

ジャコ・パストリアス〈リバティ・シティ〉

Jaco Pastorius 'Liberty City'　*music by Jaco Pastorius*

今でこそ、ベースといえば1970年代モータウンやレゲエの魅力が浸透し、ローをブーストしたグルーヴがカッコいいことになっていますが、80年代といえばチョッパー／スラップ奏法が大流行で、チョッパーできる人がプロだ、などという間違った認識すらはびこっていました。そんな中、ウェザー・リポートを耳にするのと同時くらいにテレビのライヴ映像を目にして驚いたのがジャコ・パストリアス。こんなに人間くさいベースがあるのかと。その時の曲が、まさに今回紹介するワード・オブ・マウス・ビッグバンドによる〈リバティ・シティ〉（マイアミの黒人居住区名だそう）です。

このバンドは楽器編成がユニークで、フレットレス・ベースがリーダーというだけでなく、トゥーツ・シールマンスのハーモニカ、オセロ・モリノウのスティールパン、ホルンなどが加わっていて、ギル・エヴァンス・オーケストラをさらにクロスオーヴァーさせたようなサウンドといえるでしょう。全体的に複数のソロがちりばめられ、ざわめき合っている状態で音楽が進んでゆきます。このあたりウェザー・リポートの掲げた「誰もがソロをとっているが、誰もソロをしていない」というコンセプトを大編成で実践しているようにも感じます。

この曲の冒頭[A]、陽気なファンファーレで始まりますが、コード進行にアメリカ国歌とそっくりな［Ⅰ－Ⅲm（Ⅴ/Ⅶ）－Ⅵm］が含まれることで"自由な都市"感が醸しだされます**【譜例1】**。キーはEメジャーで始まりますが、ベース・リフが走り出す次の[B]でG7へ一気に短三度転調するのがカッコいい。このベース・パターンですよ、ノックアウトされたのは**【譜例2】**。

[C]部は、ジャズ・スタンダードのエンディングで多用されるV♭ハーフ・ディミニッシュからの下降進行頭３つだけをA♭メジャー上で使ったようなコード使い

|Dm7(-5)　C#m7　|A♭add9/C　C#m7　|

をくり返し**【譜例３】**、次のリフ[B 2]でまたG7に戻ります。

[D]部はGメジャーで、導音や裏コードを駆使したベースの教則本のような循環進行**【譜例4】**。というわけで曲全体で見ると、ワン・コードの[B]部を除けばベースがコード進行に沿ってきっちりとルートを押さえる、ある意味とてもアメリカ的な音楽構造になっています。

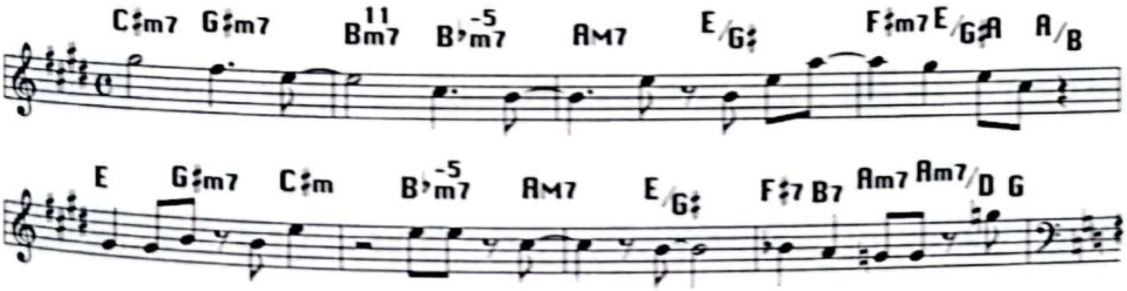
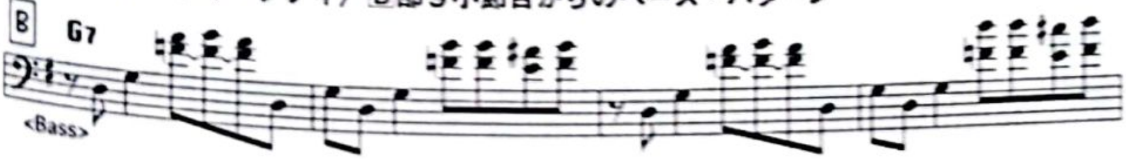
今回紹介したヴァージョンは1982年９月に日本で開かれたオーレックス・ジャズ・フェスティヴァルからのライヴ音源です。その後、1984年にジャコを目当てにライヴ・アンダー・ザ・スカイ大阪公演（ギル・エヴァンス・オーケストラ・ウィズ・ジャコ・パストリアス）を観に行きましたが、その２年間のうちにジャコはどんどん具合が悪くなっていったようで、奇行が目立ちました。セット・チェンジ目隠し用の板を蹴り倒したり、ステージ上でも、ソリストのマイクをイタズラして横取りしたり、アンプのEQをいじっていたかと思いきや、いきなりキューを出すものだからバンドがついて行けずぐしゃぐしゃになったり、なにかあったときのためにマーク・イーガンがスタンバっている、というありさまでした。

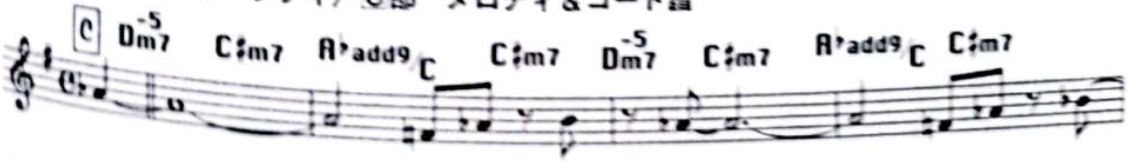
一方、全盛期のウェザー・リポートを聴き返すたびに、ジャコの音色やニュアンスがジョー・ザヴィヌルのシンセやウェイン・ショーターのサッ

CamScannerでスキャン

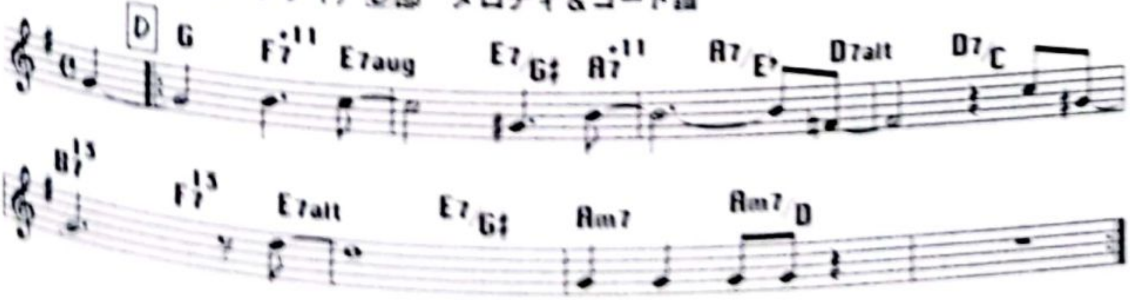
クスと奇跡的にブレンドして、あの独特な世界が生まれたのだと感服します。ただ広い意味でベーシストということならアルフォンソ・ジョンソンの方が好きかなぁ。ジャコはもうなんというか、ウェザーの音楽に調合された特殊な楽器のように感じられてしまいます。

そういえば日本でも公開されたドキュメント映画『Jaco』の中でショックなシーンがありました。ジャコが〈リバティ・シティ〉ができたと言ってザヴィヌルに聞かせたところ、こんなの学生のブラス・バンドだ！と一蹴され、ジャコはたいそう傷ついたそう。もうなんてことを！　いやじつはザヴィヌルさん、彼の才能に嫉妬したんじゃないかな。筆者ですら、ウェザーを差し置いて〈リバティ・シティ〉にハマり、ピーター・アースキンのドラムまで完コピーしてリズム・マシーンに打ち込み、YAMAHAのブレス・コントローラーやOberheimシンセを駆使して、原宿のホコ天でライヴを披露してたくらいですから。ジャズ評論家、村井康司さんの名著『JAZZ 100の扉』(アルテスパブリッシング)の中で、ジャコはスーパー・ベーシストであることはもちろんだけれど、最終的には〈リバティ・シティ〉と〈スリー・ヴューズ・オブ・ア・シークレット〉という名曲2曲を残した人ということになる、というくだりには妙に共感してしまうのです。

【譜例1】〈リバティ・シティ〉A部9小節目からのメロディ&コード譜

【譜例2】〈リバティ・シティ〉B部9小節目からのベース・パターン

【譜例3】〈リバティ・シティ〉C部　メロディ&コード譜



【譜例4】〈リバティ・シティ〉D部　メロディ&コード譜



〈リバティ・シティ〉
収録アルバム
ジャコ・パストリアス『TWINS I & II〜ライヴ・イン・ジャパン'82』
1982年 (Warner Bros.)

32 うれしくてやがて哀しきサウダージ

ムーンチャイルド〈All The Joy〉

Moonchild 'All The Joy' *words and music by Amber Navran, Andris Mattson, Max Bryk*

近年、作業中のBGMとしてかけておいて気にならず、それでいてサウンド&コード進行の新鮮さにグッと来た音楽の筆頭はムーンチャイルドでしょう。同名の日本のロック・バンドもありますが、南カリフォルニア出身のネオソウル・バンドの方です。比較されがちなハイエイタス・カイヨーテはリズムも歌もサウンドもファッションも個性的でかっこいいけど、BGMとしては刺激的すぎる（笑）。

ムーンチャイルドは、アンバー・ナヴラン（vo）、マックス・ブリック（key）、アンドリス・マットソン（key）という、それぞれがホーンも演奏できる3人のマルチプレイヤーによるプロジェクトで、ドラムはサポート・メンバーのようです。ベースは鍵盤で演奏されるのですが、このシンセ・ベースというのが肝で、生演奏とプログラミングの中間のような質感が表現されています。

アルバム『Please Rewind』の1曲目〈All The Joy〉から筆者はハートを掴まれました。アナログ・レコードに針を落としたような演出に始まり、淡いシンセ・パッドだけでコードが鳴らされ、スペースを生かした歌の出だしが、つかみバッチリ。そこから展開されるパッドやFender Rhodes（フェンダー・ローズ）によるコード・ハーモニーが抜群に気持ちいいのです。アンバーの歌はけっして熱く盛り上がらず、インストの中に溶け込むようにささやかれるので、かなり高度な音程のメロディでも難しく聞こえません。

メロディとコード進行を見ていきましょう。先にインストゥルメンタルでメイン・テーマ[C]部のコード進行が惜しげもなく提示されます【譜例3】。[A]部、歌の出だしはGm7とAm7の2コードで、いずれも11th（ドとレ）がトップ・ノートとして鳴らされます。時折かかるディレイ音が効果的。それに対してメロディはDのマイナー・ペンタトニック系なので、この部分はDマイナー・ダイアトニック上のⅣ、Ⅴということになります。その後、Ⅵ度を7sus4としたA♭M7/B♭からA7alt（オルタード）という半音下降を使い、同主長調DM7にドミナント・モーション。そこからまた半音下がってD♭7alt。この、"半音下がってオルタード"（マイナー・キーでのⅥ→V7的）という進行がこの曲のキャラクターとして効いています【譜例1】。

ちなみにオルタードというコードはメロディックマイナー・スケールの7番目の音、つまりRootの半音下からスタートした音階。ということは、

[DM7→D♭7alt]は言い換えると

[DM7→DmM7]であり、Dメジャー（もしくはリディアン）がDマイナーに移行するコード進行ということになりますね。うれし→哀し＝切ないサウダージ感を醸しだすのにバッチリな進行です。この進行、マイルス・デイヴィスがビル・エヴァンスに提示して〈ブルー・イン・グリーン〉を作らせるきっかけになった

[Gm6 (＝B♭M7〈+11〉)→A7alt (≒B♭mM7)]

であったり（02参照）、少し変形はしていますが、アントニオ・カルロス・ジョビンの〈イパネマの娘〉[B]部

[G♭M7 →B7(13) (＝F7alt≒G♭mM7)]

[F#m9 (＝AM7) →D7(13) (＝A♭7alt≒AmM7)]

[Gm9 (＝B♭M7) →E♭7(13) (＝A7alt≒B♭mM7)]

の進行とスケール上は同じということになります。たしかにどれもサウダージ感を醸しだしてますね。

ブリッジ[B]部はDMを基調に捉えるとⅣ度上の

CamScannerでスキャン

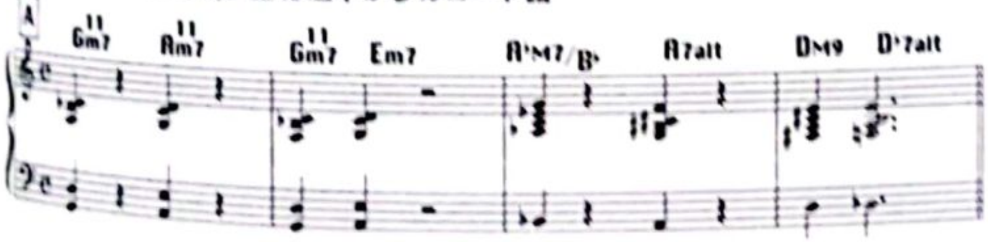
マイナー→メジャーをくり返しているといえますが、分数コードにして半音下降は生かされています【譜例2】。

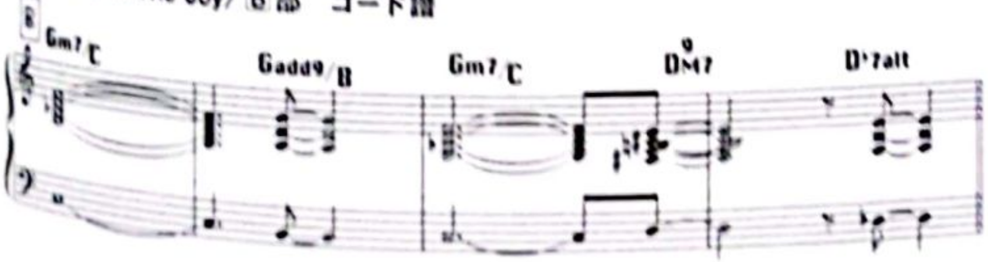
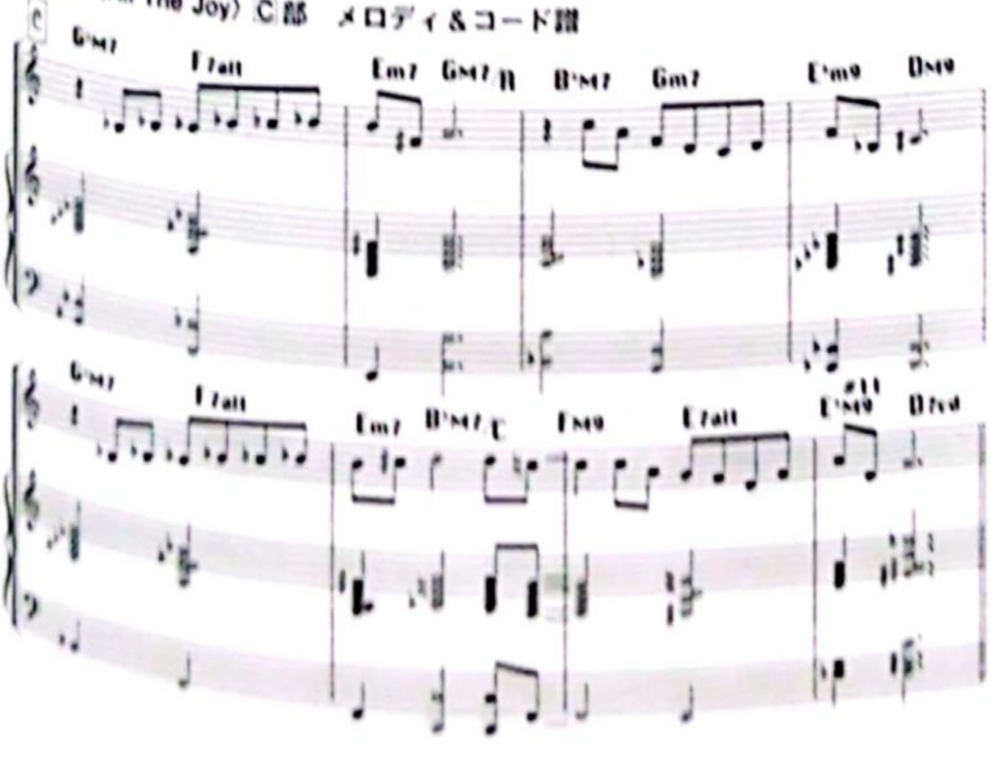
そしてイントロでも提示された C 部テーマ進行は［G♭M7→F7alt］、その先の［E♭m7→DM7］、後半の［FM7→E7alt］、［E♭M7→D7cd（坪口流コンディミの略でテンションは -9, +9, 13）］といった半音下降のオンパレードです【譜例3】。

そんなふうに曲全体に淡い転調感が続きますが、モーダルかというとそうでもなく、［A7alt→DM7］、［D♭7alt→G♭M7］、［B♭M7/C→FM7］、曲頭に戻る［D7→Gm7］などなど、要所要所で律儀にドミナント・モーションしているので古典的キャッチーさを失っていないのかもしれません。

最後に、とにかく今はシンセ・ベースがイケてる時代。ベーシストの皆さん、これからは鍵盤ベースも持ち替え必須ということで取り組んでいただけますようお願い申し上げます。

【譜例1】〈All The Joy〉 A 部途中からのコード譜



【譜例2】〈All The Joy〉 B 部　コード譜

【譜例3】〈All The Joy〉 C 部　メロディ＆コード譜

〈All The Joy〉
収録アルバム
ムーンチャイルド
『Please Rewind』
2015年（The Thoughts）

CamScannerでスキャン

33 クラシック×人力テクノ→ポスト・クラシカル

ニルス・フラーム〈Hammers〉
Nils Frahm 'Hammers'　*music by Nils Frahm*

潮流や流行とは無縁のところで聴衆をグッと惹きつけるアーティストというのがたまに現れるものです。汗だくになってアナログ・シンセ(Roland JUNO-60)のアルペジオで時間をかけて高揚させたあと、ピアノに移行し、情感あふれるコード進行で一糸乱れぬアルペジオをたたき出し大団円を迎え、オーディエンスが沸きまくるというライヴ映像。あれっ、これ3年ほど前に、ピアノと直角にアナログ・シンセが並ぶのを真上から撮影したジャケットにそそられて購入したCD『スペイシーズ』のあの人じゃん！　ドイツ人クリエイター&ピアニスト、ニルス・フラームです。一聴しただけでしばらくは放置していたのですが(当時ネオ・ソウル〜ヒップホップ系に傾倒していたせいもあり)、あらためてアイデアと独自性にびっくり！　ひさびさにハマってしまいました。

アルペジエーターを使ったシンセや弱音ピアノ演奏も素晴らしいですが、圧巻なのが今回採譜し分析する〈Hammers〉(『スペイシーズ』収録)。ピアノを打鍵するハンマーの意味でしょうか、一糸乱れぬアルペジオ、驚異的な指のスタミナに驚くばかり。これはもはやアコピによるテクノ・ミュージック。ウェブサイトのインタヴューにもあるように、従来のクラシックやジャズではなく、自分の音楽を表現するためだけに独自の奏法を開発、訓練してきたそうです。スティーヴ・ライヒ、フィリップ・グラス、キース・ジャレットの影響は感じますが、ジャズ的なテンション・コードや転調、ブルース・フィール、現代音楽寄りの不協和音らしきものは皆無。それなのに、かつてのニューエイジ・ミュージックにはない匂いというか毒気を感じずにはおれません。独自の"声"を持っている楽器をチョイスしている上、彼はエンジニアのセンスも優れているようでマイキングやエコーにもじつにこだわっていて、たんにハイファイを求めるのではなく、サウンドに魅力的な滲みを加味しているからでしょう。

採譜した譜例は、曲中に出てくるおもなハーモニー要素をピックアップしたもので、これらをリピートさせて構成を作っていきます。

B♭マイナーのダイアトニック・コード群
[B♭m　Cm(-5)　D♭　E♭m　Fm　G♭　A♭]
を主体に、時折B♭メジャーのダイアトニック
[B♭　Cm　Dm　E♭　F　Gm　Am(-5)]
からモーダル・インターチェンジ的にGm7、E♭、Fが使われる程度で(それがまた効果大)、それ以上大きく外れることはありません。

左手は4分音符のタイミングで1・3拍目にルート、2・4拍目にはファとその近辺のミ♭やソ♭(それぞれのコードの5度、3度、7度にあたる音)が鳴らされ、曲中一貫して鳴っている右手16分音符裏拍のファ(ペダル・ポイント的)との左右連打で人力テクノ感を生み出します。

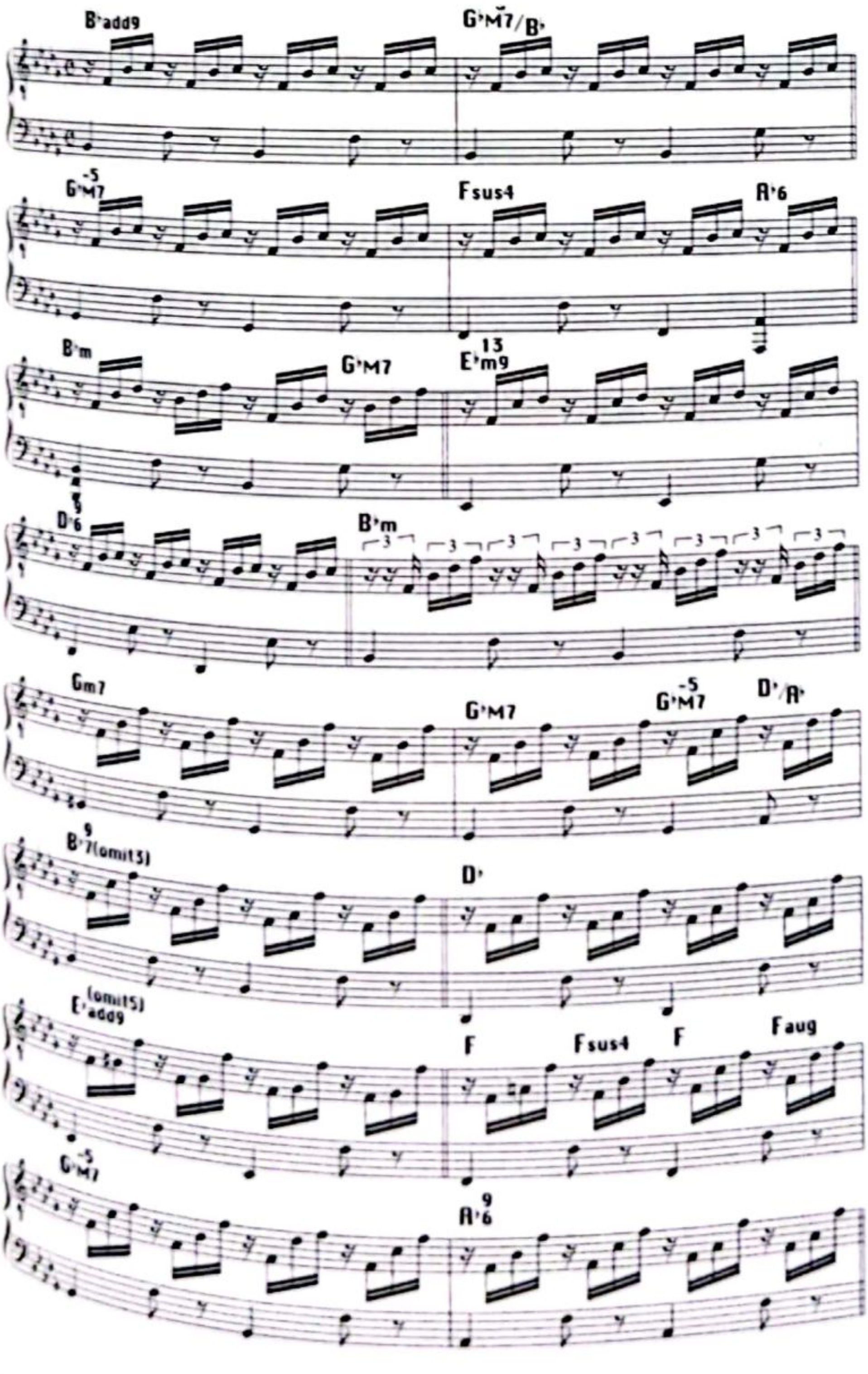
部分的な音の動きを見ると、最初のB♭add9(Ⅰ)と次のG♭M7(-5)／B♭(Ⅵ)は左手のファがソ♭に、D♭(Ⅲ)とE♭add9(メジャーのⅣ)はルートと右手のラ♭がソに変化するだけ、というふうに最小限の音変化だけでコードの色合いを変えます。

この厳選された音の運びがクラシック的であり、揺らぎを排した連打がテクノ的でもあり、それらの共存こそがポスト・クラシカルと呼ばれる所以ではないでしょうか。音型は決まっているけれど、多少即興的に(とはいってもジャズ的なアド

CamScannerでスキャン

リブではありませんが）音使いや構成を変化させているようです。これ、弾いてみるとわかりますが、タイムが正確な上に強弱やデュレーション（音価）を絶妙にコントロールしなければニルスのように表現できません。

というわけで、この記事を執筆していたまっただ中、2018年5月の来日公演@リキッドルームを観に行ってきましたよ！　ソロ・パフォーマンスとは思えない膨大な機材に囲まれ、それぞれの楽器のもっとも良い音を紡ぎ出してゆきます。大部分が3拍子でエコー処理という彼の持ち味に加え、アフロ・ポリリズムやDrum'n'Bassテイストが増していたのが新鮮でした。そして分析したての〈Hammers〉（これは4拍子でエコーなし）は本編ラストに披露され、会場沸きまくりでしたね。ブラボー！

【譜例】〈Hammers〉に使われるおもな音型一覧

〈Hammers〉収録アルバム
ニルス・フラーム
『スペイシーズ』
2013年（Erased Tapes）

34 マシンを超えた高精度分解能「人力ドラム」

ホセ・ジェイムズ〈U R The 1〉

José James 'U R The 1' *words and music by José James, Talia Billig, Kris Bowers, Brad Williams*

2010年代に入る直前の冬、羨望のまなざしで聴きまくっていたのがホセ・ジェイムズの『ブラックマジック』。あまりに好きすぎて、新宿タワレコのインストア・ライヴを観に行きCDにサインまでしてもらったのですが、その6年後に同じ場所でのインストアでホセ本人と共演できたのはじつに光栄でした。もう体中からグルーヴが湧き出ているのにどこかサラっとしていて、なるほどこういうドライな声の持ち主だからこそインストゥルメンタルでいろんな色づけができるんだなと納得しましたね。08でも紹介しましたが、僕にとってのホセは、ジャズ、エレクトロニカといった要素をヒップホップで統合／超越したという意味において、ロバート・グラスパーよりも一足先に"Jazz The New Chapter"のドアを開いていたように思えるのです。

今回はホセの2014年のアルバム『ホワイル・ユー・ワー・スリーピング』より、リチャード・スペイヴンのドラムがヤバい！と静かに話題になった〈U R The 1〉を、おもにリズムの面から解析します。

曲の大部分は［A♭M7　E♭aug/A］という2コード（IとVの裏コード）のくり返しで、アタックの遅いポリ・シンセの「〜フわぁあっ」というのが特徴的です。後半に

［EM7　C♯m9　AM9　A♭M9　EM7　C♯m9　C♯M9］

という「蛇腹サイクル」型（06参照）の展開部があります。ベースはキーボーディストのクリス・バワーズによるシンセ・ベースですね。そしてなんといってもゾワゾワさせられるのがリチャード・スペイヴンのドラム。ヨレてるのに心地よくビシッとくる。どうなってるんだろう、適当にズラしてるのかな？　そう、ある程度ドラムが達者な方なら、このズラしフィーリングをそれなりに真似ることは可能でしょう。でもそれではなんだか許せなくて、シーケンサーに音源を取り込んで、.PUSHのドラマー、西村匠平くんと一緒に打点がどうなっているのか解析してみました。

まず確認できたのは、トラックを通してbpm=76ぴったり、つまりクリックありで演奏されていること。ドラム・パートはブレイクビーツを2小節間切り取りループさせているかのように聞こえるけれど、本人のインタヴューを読むと1曲通して生演奏することにこだわっているそう。微妙にハイハットが変化していることからするとやはり通してプレイしているのか？　だとすると精度半端ない！　今回、シーケンサーの画面をキャプチャーしたので掲載します【図】。そのドラムを採譜した基本ループのパート譜が【譜例】です。4段目には、近似的に16分でクオンタイズしたドラム譜も加えました。

これを見ると、

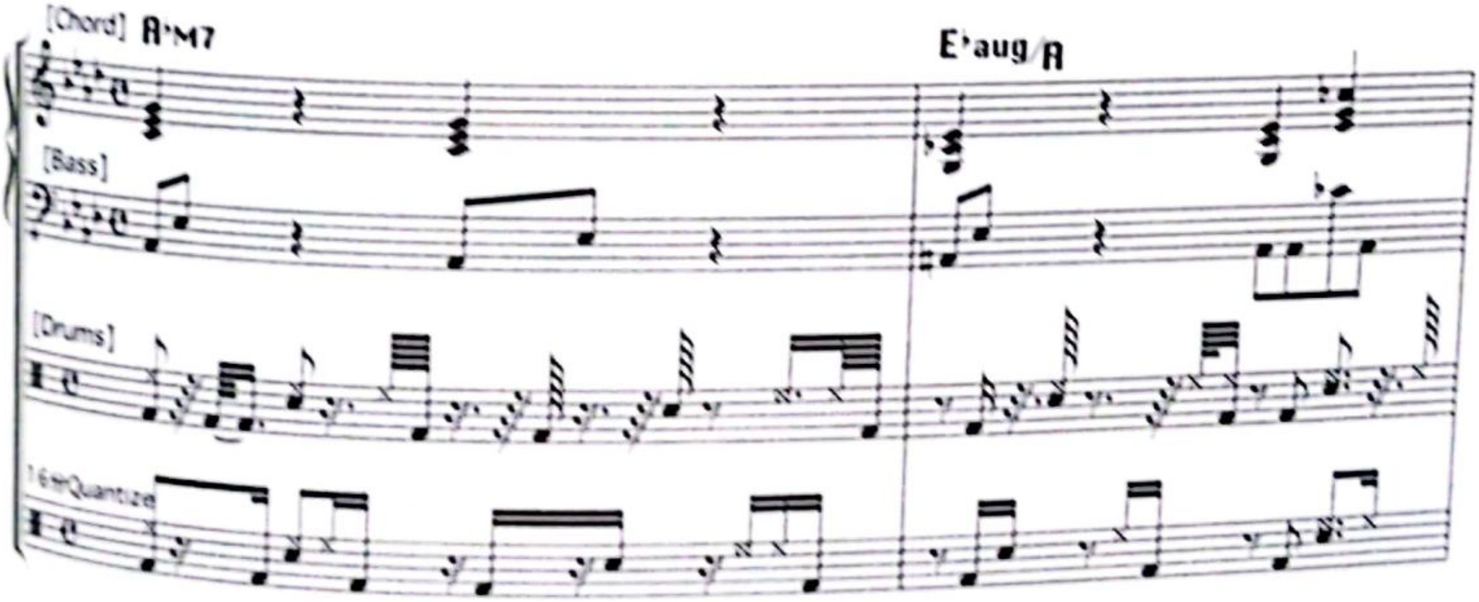
- 頭のキック、2拍目のスネア、2小節目の最後のハット／スネアはピッタリ4分の拍に合わせ。
- 1小節目4拍目ウラのハイハットと、2小節目1拍目と3拍目ウラのキックを8分の拍に合わせ。
- それ以外のキック／スネアは、64分音符または32分音符の精度でズラして演奏されている。

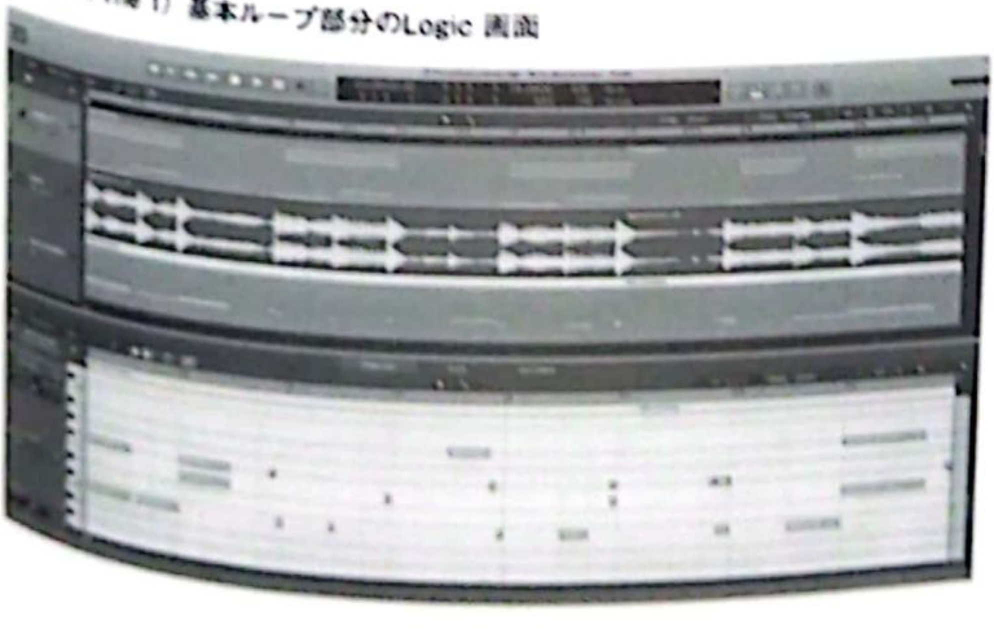
ということがわかります。しかも2拍おきに出てくるアンティシペートされた（食う）キックにはさらに64分前にずらしたハイハットが絡んでいます（タンバリンもハイハットに取り付けられているようです）。ここで重要なのは、16分音符の

ウラ、という打点は一切ないということです。基本8ビートがあって、それに対してわずかに「前へ」（1拍目裏のキックのみ後ろ）ズラしているという感覚でしょう。

この「前へ」というフィールはヒップホップにおいてとても重要なポイントだと思います。よく「スネアは少しタメるのが気持ちいい」といいますが、それはある種のロック向きであって、ジャズやヒップホップでそれをやるとたんに重たくなってしまうでしょう。

このビートとシンセサイザーの音色は、以前菊地成孔ソロ・プロジェクトでも拝借し、初期SPANK HAPPYの曲をリアレンジして吉田沙良さんのヴォーカルをフィーチャーして披露していましたよ。ドラマー（FUYU、千住宗臣）は、こんなに細かく譜面ガチガチに演奏していたわけではないけれど、フィーリングはサスガでしたね。あぁあれか！と思い出す方もいらっしゃるかもしれません。

【譜例】〈U R The 1〉基本ループ部分　コード／ベース／ドラム譜／16分クオンタイズしたドラム譜

【図】〈U R The 1〉基本ループ部分のLogic画面



〈U R The 1〉収録アルバム
ホセ・ジェイムズ
『ホワイル・ユー・ワー・スリーピング』
2014年（Blue Note）

35 「美しさ」は「複雑さ」でできている

ビル・エヴァンス〈ワルツ・フォー・デビイ〉

Bill Evans 'Waltz For Debby'　*music by Bill Evans*

ジャズ・ファンでなくても誰もが耳にしたことがあり、アレこそジャズでしょう！これなら好きです！という人が多い、つまりジャズの深遠さと親しみやすさが伴う名演／名盤はなんといってもビル・エヴァンスの『ワルツ・フォー・デビイ』ではないでしょうか。マイルス・デイヴィスの『カインド・オブ・ブルー』と累計ではどちらが売れているんでしょうねタワレコさん？

それはともかく、『ワルツ・フォー・デビイ』は1961年にニューヨークのヴィレッジ・ヴァンガードでおこなわれたライヴ録音からチョイスされたもの。ヴァンガードには筆者も何度となく訪れていますが、たぶん世界でもっとも"まっとうなジャズ"の魅力を味わえる聖地と確信しています。デッドな音響、ベルベットのカーテン、きしむ椅子や床、時おり地下鉄の通過音が漏れてくる、フォーマルだけどカジュアルなニューヨークのあの感じ。

今回分析するのは、そのライヴ盤よりも約5年前、ビル・エヴァンスのデビュー・アルバムとなった『ニュー・ジャズ・コンセプションズ』に収録された方の初出ソロ・ピアノ・ヴァージョンです。こちらはピアノ小品として演奏されているものなので、アドリブ・ソロの展開といった醍醐味はないのですが、27歳にしてエヴァンスが自己のスタイルを確立していることを証明する名作／名演だと思います。

冒頭の8小節と、同じモチーフである17小節目からの8小節を比較してみましょう。メロディ自体は（Cキーで歌うなら）

[ソ　ド　ファ　シ　ミ　レ　ド　シ　ド　レ]

とメジャーの音階だけによる歌いやすいものですが、それに伴うコードは単純ではなくちょっぴりクラシカル。

● 1～8小節目

Am7	Dm7	Gm7	E7/G#
A7/G	D9/F#	G7/F	C/E

● 17～24小節目

FM7/A	Dm7	Gm7	C9
A7/C#	D7/C	G7/B	C7/B♭

キーはFメジャーで、大雑把に見るとダイアトニック3度和音からの4度進行［III－VI－II－V］なのですが、いずれも5小節目からはノンダイアトニックコード、つまりマイナー7th→ドミナント7thへと変化させています。4小節目はV7ではなく、さっそくE7/G#に変えて次のA7へのドミナントの役割を持たせていますし、それに伴い5小節目以降はベースが7th、3rd、7th、3rd［ソ　ファ　ファ#　ミ♮］とRoot以外の音（つまり転回形）で下がっていきます。モチーフ2回目の17小節目はAm7によく似ていますが、ファ音を入れることで少しズラしていますし、20小節目を今度はV7(9)にしたのでそれに続く21小節目以降はベースが3rd、7th、3rd、7th［ド#　ド♮　シ　シ♭］とあべこべになっています。

そしてその間に出てくる

［ミ　ファ　ソ　ラ　シ　ド　レ　ミ　ファ］

という上昇メロディのところは【譜例1】のようにディミニッシュとダイアトニック・コードを生かし、3拍子に対し2拍フレーズの形にしているのでポリリズム感が生じます。

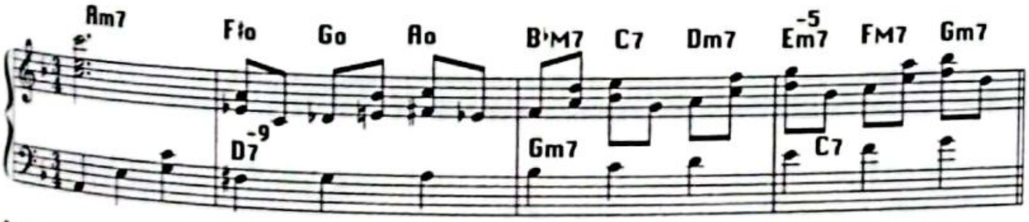
このようなポリリズミックなアイデアはもっとすごいのが後半にも見られます。後半、冒頭と同じモチーフが出てきたあとの左手パートに着目す

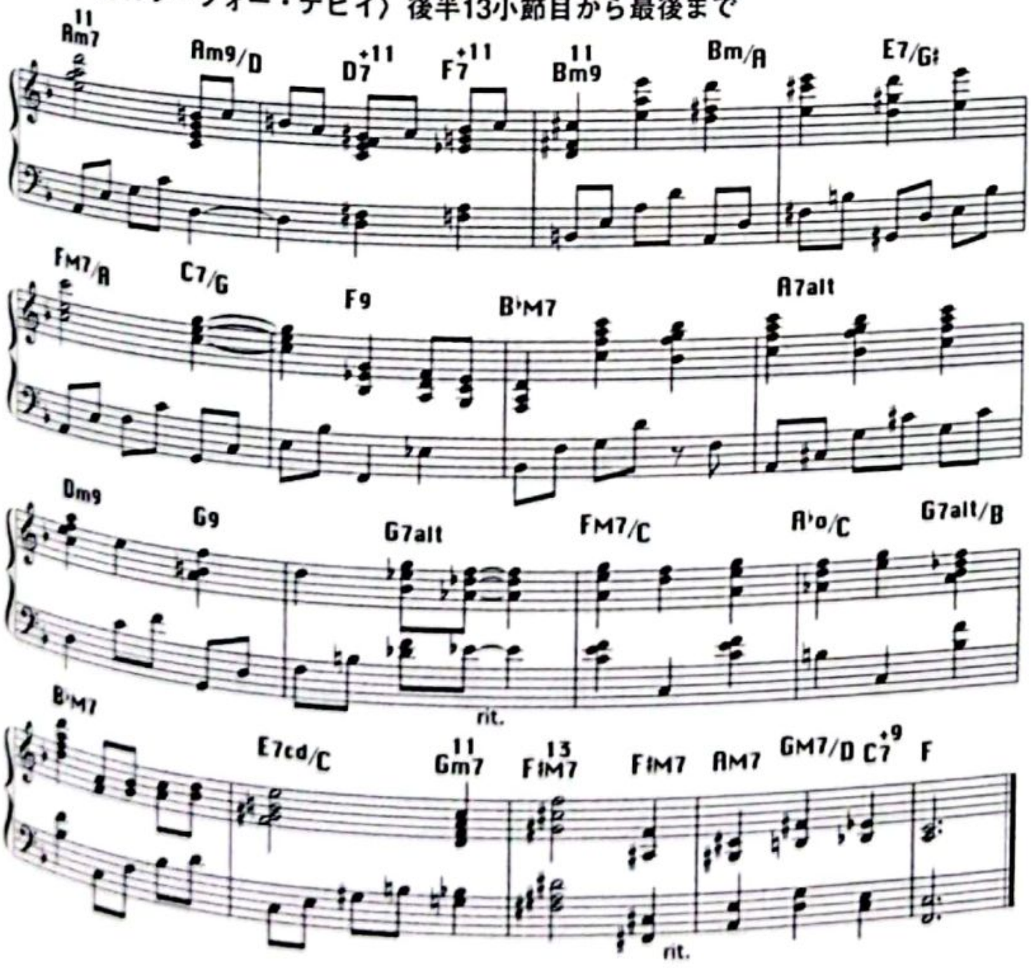
CamScannerでスキャン

るとわかりやすいのですが、やはり３拍子に対して2拍（8分音符４つ）ずつのフレーズでリズムがずれ込んでいるのです【譜例２】。この部分のドラマチックさは左手の動きに因るところが大きく、エヴァンスがドビュッシーやラヴェルなどのクラシック曲にものめりこんできた成果といえるでしょう。

真骨頂であるコード・ヴォイシングの複雑な美しさに注目するなら【譜例２】２小節目の[D7(+11) →F7(+11)]といった短三度音程の動きや、スケール上の音を巧みにチョイスした10小節目のG7alt、12小節目のG7alt on B、４度音程の絶妙な15小節目のF#M7(13)など、これぞエヴァンスの美！　惚れ惚れしてしまいます。

『ニュー・ジャズ・コンセプションズ』には４拍５連や３拍４連のリズムを生かした〈ファイヴ〉という循環曲も収録されてますし、ソロのフレーズにも２拍３連のアフロ・フィーリングが頻繁に現われます。エヴァンスはハーモニーが美しく内省的といわれていますが、なんのなんの、リズムがすごいんです。親しみやすいメロディに、クラシカルなピアノのテクニック、深遠なハーモニー、じつはすごいリズム！が相まってエヴァンスの圧倒的な魅力が形成されているんですね。

【譜例１】〈ワルツ・フォー・デビイ〉前半13小節目～16小節目

【譜例２】〈ワルツ・フォー・デビイ〉後半13小節目から最後まで



〈ワルツ・フォー・デビイ〉
収録アルバム

ビル・エヴァンス『ニュー・ジャズ・コンセプションズ』
1956年（Riverside）
※初出ソロ・ピアノ・ヴァージョン

ビル・エヴァンス『ワルツ・フォー・デビイ』
1961年（Riverside）
※ライヴ・ヴァージョン

CamScannerでスキャン

36 ホーン・セクションは、地味な響きが新しい

ディアンジェロ〈スパニッシュ・ジョイント〉
D'Angelo 'Spanish Joint'　*music by Michael Archer, Roy Hargrove*

アフリカのどこかの村での儀式、祈りのようなサウンドで始まるディアンジェロの『VOODOO』。1999年に制作されていたことがにわかには信じがたい作品ですが、ドライで抑制の効いたアンサンブルは、太古のようでもあり、はるか未来を先取りしているようにも聞こえたものです。

そして、このアルバムでホーンを担ったのが、2018年11月に49歳の若さで亡くなったロイ・ハーグローヴ。『VOODOO』への参加が、彼がRHファクターを始めるきっかけになったという話も聞いたことがあります。一人多重録音で制作されたホーン・パートは、きらびやかな盛り上げ要員としてのホーン・セクションではなく、オブリガートがたまたまハモっているかのようなちょっと沈んだサウンドで、地味ながらとても新しく感じます。これがたとえばクインシー・ジョーンズお抱えジェリー・ヘイのアレンジだと、ユニゾンやセクションでパリッと聴かせ、カウント・ベイシーだと絶妙に練られたヴォイシングがダイナミックに動くわけです。また、ギル・エヴァンス・オーケストラだと突拍子もない音域で不協和音をぶつけてくる。そのいずれも大好きですが、ロイのこのホーン・アレンジはどれとも違う、耳元でささやくようなアプローチで演奏されています。

ドラムはシンバル類を極力排し、ベースもヴィブラートやグリッサンドを排し、コード感も薄く、つまりすべてに於いてストイックでドライなサウンドとグルーヴを実現しています。

今回取り上げるのは、その『VOODOO』からラテン・ファンク風味の〈スパニッシュ・ジョイント〉。菊地成孔ソロプロジェクトでカヴァー（ホーン・パートをシンセでまるまる弾いた）したり、RM jazz legacyでも大いに影響を受けました。まず、曲の大まかなコード進行は、

Ⓐ部

```
‖ Cm7      |          |          |          |
| B♭m7     E♭7        | A♭       G7aug      |
| Cm7      | G7aug    ‖ ×2
```

Ⓑ部

```
‖ Dm7(-5)   G7      | Cm                 |
| Dm7(-5)   G7      | Cm                 |
| Dm7(-5)   G7      | Cm        E♭7      |
| A♭   G7  |
| Cm7/F    |          |          |         ‖
```

となっており、出てくる順序は違いますが、〈ジャスト・ザ・トゥー・オブ・アス〉や〈ブルー・イン・グリーン〉（いずれも02）の進行にマイナーのオーソドックスな［II－V－I］が組み合わさった形です。この上に、ロイは鼻歌のようだけれどリズミックなフレーズを乗せていきます。書かれたアレンジというよりは即興的に演奏されたものを基に、感覚的にハモっていったかのようです。

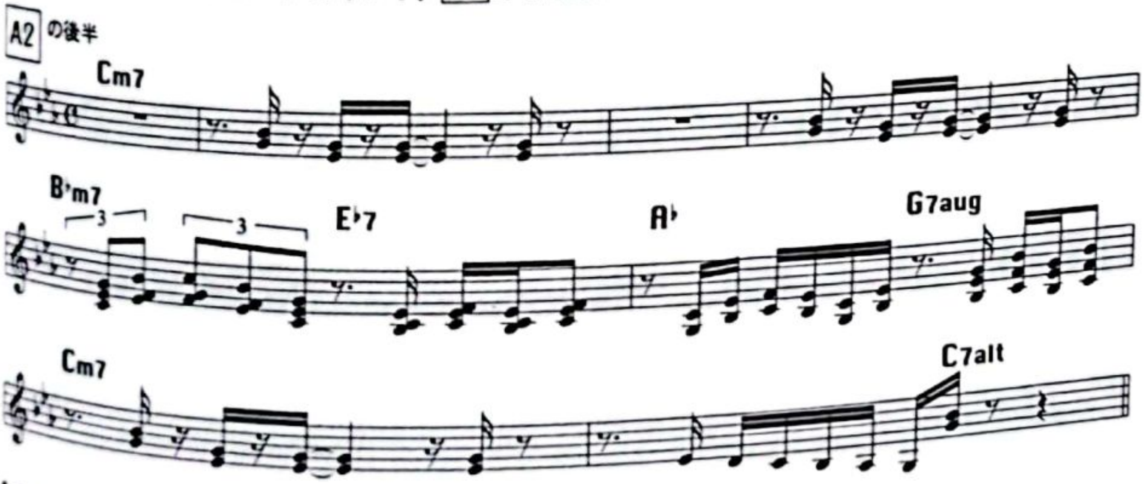
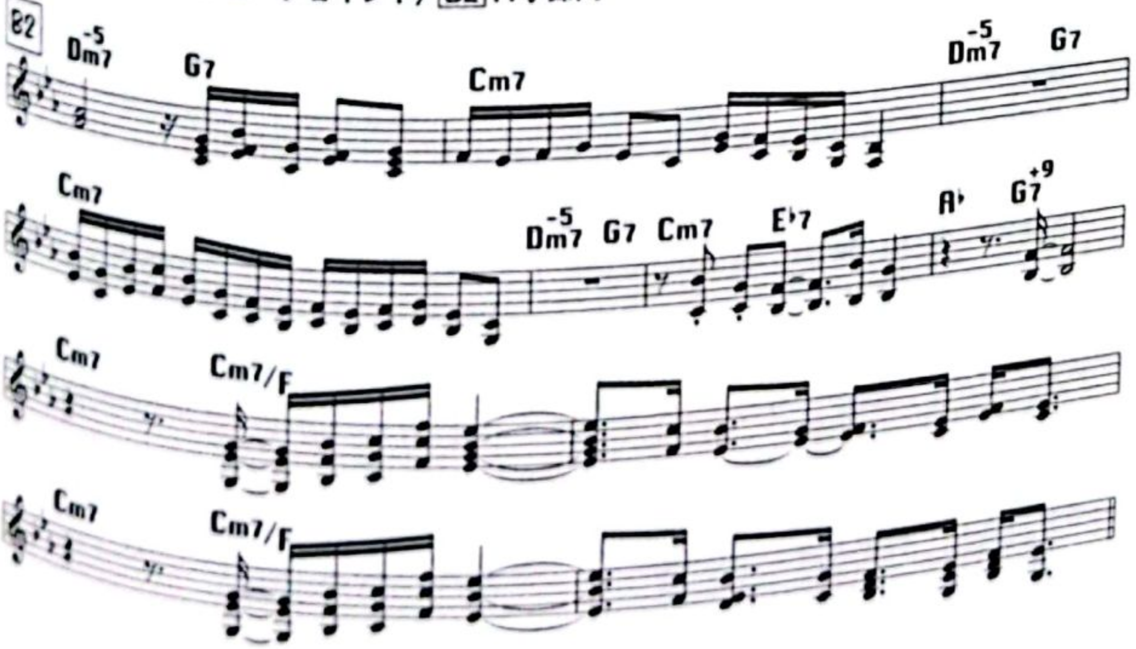
ここで素晴らしいのはコード・トーンに従った音選びではなく、ほぼCマイナー・ペンタトニックだけに絞って横の流れを重視していることです。その結果、2度、3度、4度、5度といろんなインターヴァルが生まれ、サウンドに滲みが生じます。歌のバックにしては音数は多いのですが、ソフト・タッチなのですっと溶け込み、都会的なのにどこかアフリカ回帰のプリミティヴなニュアンスを感じますね。

CamScannerでスキャン

この、コードが多彩に変化（淡い転調）しているにもかかわらず、ペンタトニックだけのアプローチで成立する、というのは2010年代以降のジャジー・ヒップホップに顕著です。ブルースの串が1本刺さっているというか（06参照）。そしてそのことによって音楽に“Welcome”な印象が生じます。そこが、コードやモードに沿っていないと成立しない1970～80年代フュージョンとの違いだと思うのです。ロイの人なつっこい人柄が時代を先取りしていたのでしょう。

このアルバムの1曲目〈Playa Playa〉でも同様のホーン・アプローチが聴けます。なんて、ロイ・ハーグローヴの演奏をディアンジェロに絡めた形だけで紹介するのは失礼かもしれませんね。

彼の生演奏は2015年にニューヨークのアポロシアターで拝見し、その太く潤んだ音にあらためて感服したのですが、2017年に来日した際にTOKU (tp, vo) の深夜セッションにも飛び入りしてきて、そこでしばらく共演することができました。性格は気さくなのに音楽には叫びがあって、「え！　そんな音？」っていうアウト・ノートを必然的につないで説得してくる感じ、アレには参りましたね。いやあ、その1年後に……早すぎます。R.I.P.

【譜例1】〈スパニッシュ・ジョイント〉A2 9小節目～16小節目

【譜例2】〈スパニッシュ・ジョイント〉B2 11小節間

〈スパニッシュ・ジョイント〉収録アルバム
ディアンジェロ
『VOODOO』
2000年（Virgin）

CamScannerでスキャン

37 水平と垂直を行き来するギター・サウンド

ビル・フリゼール（ポール・モチアン・トリオ）〈ストレート・ノー・チェイサー〉
Bill Frisell [Paul Motian Trio] 'Straight No Chaser'　*music by Thelonious Monk*

1980年代末、フュージョン・ブームが下火となりエスニック・ブーム到来。アコースティック・ジャズの方はウィントン・マルサリスの出現でクラシカルなジャズ回帰となり、ジャズは多様に混ざって新しくなるものだと信じていた派（?）にとっては混乱が生じた時代だったと思います（ウィントンらもリズムのアプローチなど十分アグレッシヴでしたけどね）。そんな中、ポール・モチアン（ds）のトリオが88年にリリースした『Monk In Motian』は、セロニアス・モンクの曲をカヴァーしたコンセプト・アルバムで、ベースレスでしたがこれにはハマりましたね。ジョー・ロヴァーノ（ts）、ビル・フリゼール（g）を基本とし、曲によってデューイ・レッドマン（ts）、ジェリ・アレン（p）が参加しているのですが、とくにフリゼールのプレイ！　ジャズとロックを行き来し、音を揺らがすアレにはやられました。

その頃はFender Rhodesエレクトリック・ピアノがもっとも適さない時代だったと思いますが、筆者は流行に関係なくRhodesが好きだったし（その頃MarkⅤを新品十数万円で購入）オーヴァードライヴやヴォリューム・ペダルをつないでフリゼールに近づこうとしていましたね（無理でしたが）。抽象画のジャケットも気に入り、自分の処女作『M. T. Man』のジャケットも抽象画にしようと決めたほどです（40参照）。

ちょっと恥ずかしい話ですが、その頃は自分がどんな音楽をやりたいのか模索していたときで、友人のアドヴァイスもあって、それまでに影響を受けたアーティストを書き出し、それぞれの共演や影響関係をチャートにしたことがあります。ファンキー＆フリーキー、つまりヴァーティカルでアグレッシヴなタイプ（それこそセロニアス・モンクやギル・エヴァンス）と、ハーモニカルでホリゾンタルなタイプ（たとえばパット・メセニーやライル・メイズ）の両方が好きで、混ぜるにはどうしたものかと思っていたら、その中心にいたのがビル・フリゼールだったのです。そうか俺はビルフリみたいなキーボーディストを目指せばいいんだ！と（笑）。

その頃、池長一美（ds）さんとユニットを組んでいて、内橋和久（g）さんとも知り合ったのですが、初めてリハーサルをやったら、内橋さんはネックをそらしてピッチを揺らがす奏法をしているわけです。あとで恐る恐る「イイっすねー、あの、ビルフリとかのニュアンスに近いものが……」と言ったら、「一緒やろ！」と一言。さすが関西人。

このトリオにはベーシストがいないので、CDに合わせてシンセ・ベースを弾いてみたんですが（池長さんに笑われました）、合わないんです。トリオのサウンドがベースを必要としていない。これは不思議でしたね。時を経て、10年ほど前にニューヨークのヴィレッジ・ヴァンガードでポール・モチアンとチャーリー・ヘイデン（b）らのセッションを観ましたが、バップ・チューンをやっていてもピカソの絵のようなドラムでした。昔クリエイティヴだった人はずっとクリエイティヴ！

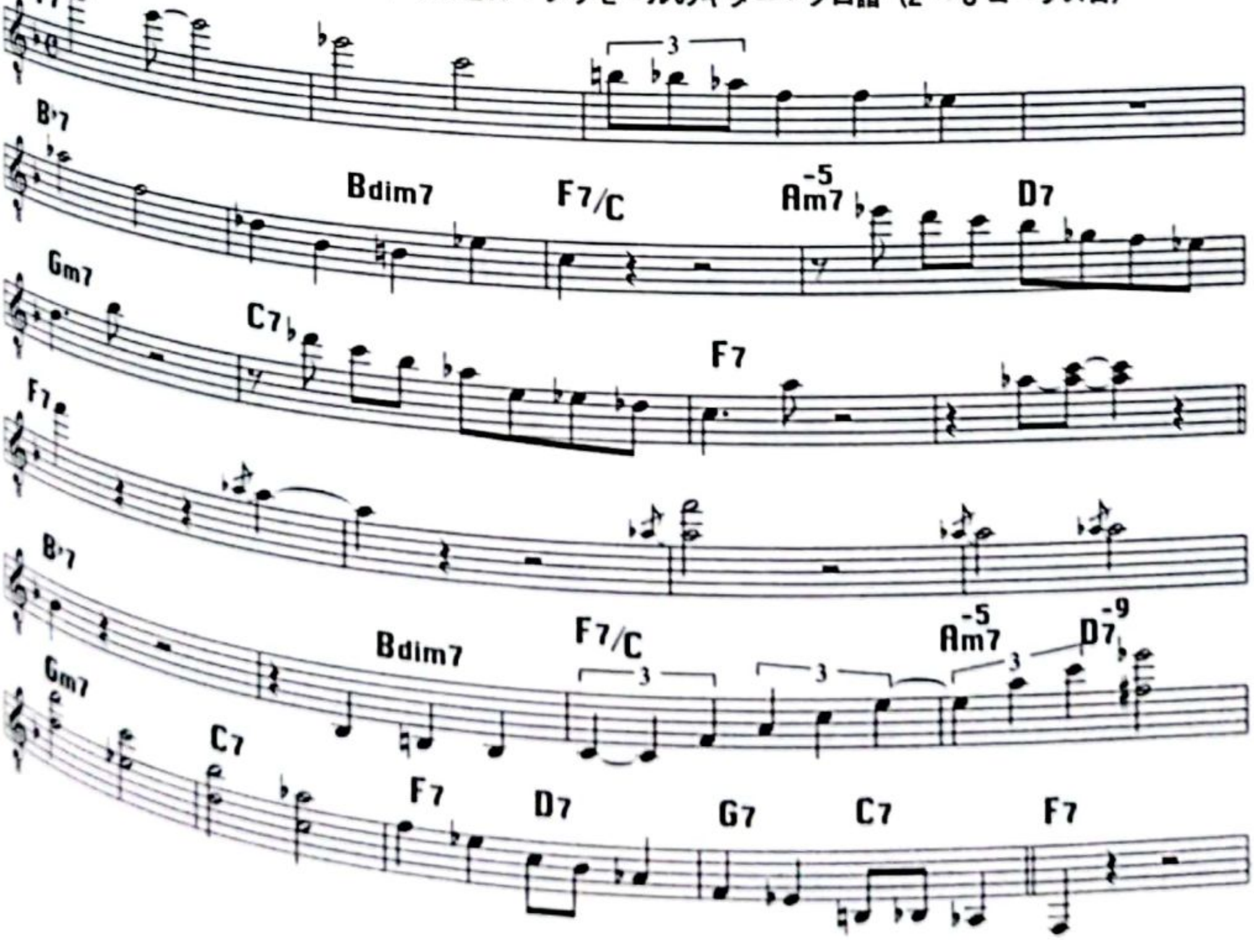
今回はアルバムの4曲目〈ストレート・ノー・チェイサー〉（セロニアス・モンク作曲）でのフリゼールによるギター・ソロを2コーラス分採譜してみました【譜例】。必要最小限の音使いでジミ・ヘンドリックス的なブルース・フィーリングとビバップ、カントリーなどの要素が入り交じっていると思います。

CamScannerでスキャン

大半でFマイナー・ブルース・ペンタトニックが使われていますが、ところどころビバップを経ているからこその音使いが見られます。出だし［ファ　ミ　ミ♭　ド］のミはRootと７thの中間音、ドミナント７thでの下降スケールに加えられるビバップ常套音です。６小節目のBdim7では律儀にB音が使われ、８小節目～10小節目の［III-VI-II-V］ではそれぞれドミナント7th上のオルタード（半音上のメロディックマイナー）が平行移動するジャジーな下降フレージング。２コーラス目は3rdを音数少なくブルージーに鳴らした後、やはりBdim7は律儀にB音を経てFM7のコードトーンで駆け上がり、D7では3rdと♭9だけを鳴らした音程を、続く［II-V］でFマイナー・スケールに沿って下降、最後はブルージーに着地。このように、必要最小限の音使いでブルースとビバップを混在させ、ヴォリューム・ペダルでの細かいコントロールとクランチ・サウンドにより、ふにゃふにゃした独特のビルフリ・ワールドを生み出しています。

90年にリリースされたビル・エヴァンス曲集『Bill Evans』は、マーク・ジョンソン（b）が加わり普通のカルテットになりましたが、この２枚は今でも筆者の重要なレパートリーであり礎です。

【譜例】〈ストレート・ノー・チェイサー〉でのビル・フリゼールのギター・ソロ譜（2～3コーラス目）



〈ストレート・ノー・チェイサー〉収録アルバム
ポール・モチアン
『Monk In Motian』
1988年（Winter & Winter）

参考アルバム
ポール・モチアン
『Bill Evans』
1990年（Winter & Winter）

38 音楽は「音色」でできている

アンダーワールド〈Glam Bucket〉

Underworld 'Glam Bucket'　*music by Karl Hyde, Rick Smith*

先日（2019年春）自身の新ユニットOrtanceのファースト・アルバムを完成させたばかりで、音色や音質についていつになくシビアになっているせいもあり、今回は音色というキーワードでお話ししたく、アンダーワールドを取り上げます。

テクノ・ミュージックと呼ばれるユニットの中でも、アンダーワールドはアンダーといいながら全然アンダーグラウンドな匂いやサイケ感がなく、祝祭的でポップな印象です。

今回紹介するのは2007年リリースの『オブリヴィオン・ウィズ・ベルズ』から〈Glam Bucket〉。24で紹介したガブリエル・ヤレドとの映画音楽共作を経て、よりアンビエントで落ち着いた作風に傾倒した頃の作品です。コード進行はいたってシンプル。Cメジャーまたは Aナチュラル・マイナーのダイアトニック（ピアノでいう白鍵）から外れることのないハーモニーなので、一応おおまかなスコア（このタイミングで全部出揃うわけではありません、あくまでパーツです。ドラムは省く）は載せますが、それより音色！です【譜例】。

ヴィブラフォンをさらに丸く（金属的な成分をカット）したような始まりのサウンド［Electro with Delay］（譜例のパーツ名）がこの曲の顔となります。16分で食った3拍フレーズに16分音符のディレイがかかっていていきなり幻想的。サイン波を減衰させリリース・タイムを長めにしてあるのが特徴で、エレクトロニカにおけるピアノといっても過言ではありません。ダイナミクスがつかず音が伸びるためリズミックなフレーズ、スイングやファンクのような表現には向かないわけで、だからこそアンビエントな雰囲気が醸しだせるわけです。

そこに8分の［Bass］が加わってきますが、よく聴くともうひとつ、ダン・ダダン……いったキックと一致したベースが鳴っています（>マークで表記）。ベースが複数というのもスタジオ構築作品では常套手段。そこにノイズを混ぜて変調したようなメロディ［Noise Synth］が加わります。サウンドが確立しているギターの歪みではなく、あえてシンセで作ることで個性が際立ちます。エレクトロでいくらでもハイファイになれるところに、あえての汚しの要素はとても効果的。

途中から2拍3連の［Lush Strings］が加わり、ミニマル・ポリリズム感が増します。後半にはクリアな［Guitar］の［ラ　ソ　ラ　ソ］といったリフが加わることでロックっぽくなりますね。

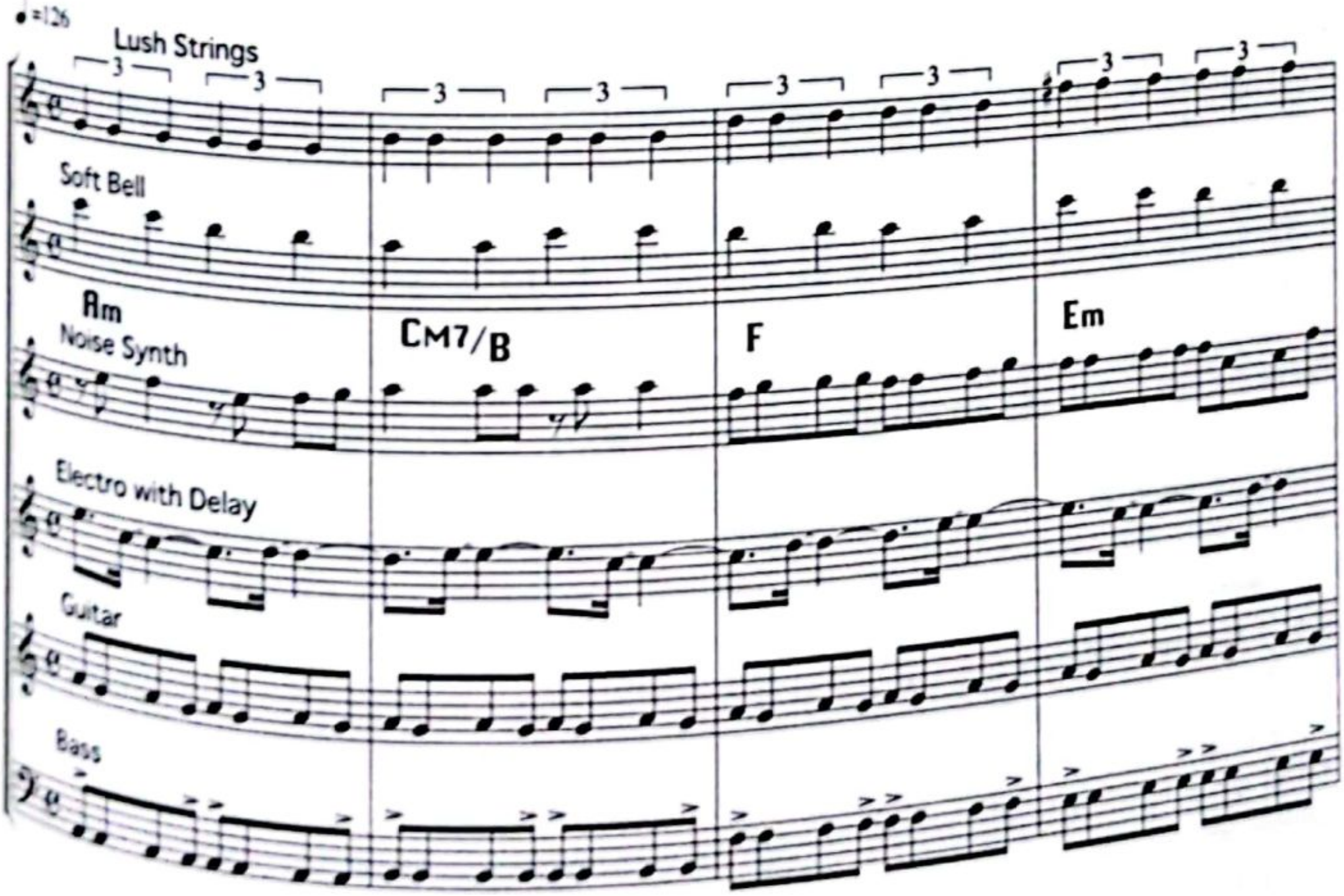
キック音だけでも一聴の価値ある『バーキング』（2010年）の〈Bird 1〉、祝祭的な『ア・ハンドレッド・デイズ・オフ』（2002年）の〈Two Months Off〉など、ミラクル・チューンはほかにもありますが、あえて渋めの色彩感あふれる曲を紹介してみました。

アンダーワールドは、2003年のフジロックフェスティバルにDCPRGで参加した際に直接観ることができました。TOMATOのヴィジュアルと相まって大興奮したのを思い出します。水を差すような話ですみませんが、横にいたサックスの津上研太が「すんげえカッコイイ。ところでさ、彼らステージで歌ってる以外はなにやってるの？」（笑）。いちからすべて生で演奏するのが当たり前のジャズメンらしい意見。「いや、だからぁ、彼らはスタジオをステージに持ってきたくらいの最高の音質でミキシングしてるんだよ！」（という答えもどうだか）。

2016年から2年ほどの間、21世紀以降に作曲されたポストロック／テクノエレクトロニカをジャズ・ピアノ・トリオ編成でカヴァーして演奏していた時期があるんですよ。レディオヘッド、スクエアプッシャー、ニカコイ、ジェイムス・ブレイク、デヴィッド・ボウイ、マシュー・ハーバートなどなど、いわゆるジャズ言語がハマりづらい曲をあえて取り上げていましたが、アンダーワールドからも〈Twist〉〈Two Months Off〉をチョイス。

〈Twist〉はコードだけに着目すれば｜Bm9 D6｜と｜Am9 G/B｜のくり返しのみ、〈Two Months Off〉は｜A♭M7 E♭M7｜とベースが短三度下がった｜Fm9 Gm7/C｜のみというシンプルさですが、調性の中にいながら解決しきらない進行が哀愁を誘い、モードと機能和声の中間のような色合いが新鮮でしたね。

その後私は、2018年始動のOrtanceによって、そういったカヴァーには別れを告げ、オリジナルにシフトした形になりました。

【譜例】〈Glam Bucket〉フレーズ譜（アンサンブルを構成する主なパーツ）

〈Glam Bucket〉収録アルバム
アンダーワールド
『オブリヴィオン・ウィズ・ベルズ』
[illegible]年（Traffic）

〈Bird 1〉収録アルバム
アンダーワールド
『バーキング』
2010年（Traffic）

〈Two Month Off〉
〈Twist〉収録アルバム
アンダーワールド
『ア・ハンドレッド・デイズ・オフ』
2002年（JBO/V2）

CamScannerでスキャン

39 背筋を震わせる、神秘の女声合唱団

ブルガリアン・ヴォイス〈ショプスコの詩（独身のおじいさん）〉

Le Mystère Des Voix Bulgares 'Erghen Diado / Song Of Schopsko'　*words and music by Petar Lyondev*

聴く前と後とで音楽観が変わったといえる音楽に、なにかしら出逢ったことがある方は多いと思います。自分の学生時代までを振り返っても、ベンチャーズ、ビートルズ、ショパン、冨田勲、ドビュッシー、ゴダイゴ、YMO、山下洋輔、ウェザー・リポート……などゾクゾクと出てきますが、もっとプリミティヴな意味でのカルチャー・ショックというと、アフリカ各国の土着音楽（ポリリズム）、そして今回紹介するブルガリアン・ヴォイスを聴いたとき。

筆者はたしか1980年代の終わり頃にこの音楽に出逢いましたが、白と赤を基調とした民族衣装に身をまとったおばちゃんたち（よく見ると若い娘も）が目に焼き付き、その風貌とのギャップも含め地声で半音や全音でぶつけるハーモニーに背筋が震えました。幼少から合唱の経験はありますが、ここまで民族性が強く出た歌声に出逢ったのは初めてで、エキゾチックとはこのことかと感じたものです。

今回紹介するのは、アルバム『神秘の声』（原題『Le Mystère Des Voix Bulgares』）に収録されている〈ショプスコの詩（独身のおじいさん）〉（Erghen Diado / Song Of Schopsko）という7拍子の曲です（ペタル・リオンデフ作詞・作曲）。

🄰部はB♭mを基調としていて、はじめは上のパートだけで始まりますが、途中からB♭音がドローン（持続低音。無人航空機のことではありません……）として加わります。音階的には第五音までしか出てこないので特定できませんが、🄲部からの動きと照らし合わせるとエオリアン（自然短音階）だと思います。続く🄱部Csus(-9)のところは🄲部からのFmに向けてのドミナントといえますが、音階的にはCのフリジアン［C　D♭　E♭　F　G〜］となっているため、イスラム文化圏の香りがします。

🄲部からはFmに転調し、トップ・ノートは🄰部を移調した同じメロディですが、2パートが三度和音でハモったりF音ドローンの上下で動いたり、エオリアンに則った音使いでよりドラマチックな動きをしています**【譜例1】**。

🄳部はF音ドローンにまとわりつくような動きで、ここから太鼓の音が加わり、曲の中の凪のようなシーンを作り出しています。

🄴部からはパッと明るくFメジャーに転調し、［I－I7－IV－V－I］というポップなハーモニー進行で主題を迎えます。高音と低音が呼応するようなラインですが、その間でFのドローンがペダルポイントとして効いています。その先の🄱部でまたフリジアン・ドミナントCsus(-9)を経て、🄵部［E♭　F　G♭］といったトライアド平行移動でクライマックスを迎えます**【譜例2】**。

ハーモニーのことばかり触れましたが、これを張りのある地声で歌うわけで、空気を震わせて邪気を払うような神々しさがあります。トルコのズルナ（ダブル・リード）もしくはバグパイプに似た音色感があり、同じルーツを持つ文化圏であることを表わしているようです。

このように西洋音楽的な機能和声や3度ハモりが見られる一方で、全音でぶつかる音（他の曲では半音でぶつかるものもあります）、フリジアン、ドローン、倍音の強い音色といった要素が混じり合って成り立っているのが東欧ブルガリアの音楽なのではないでしょうか。

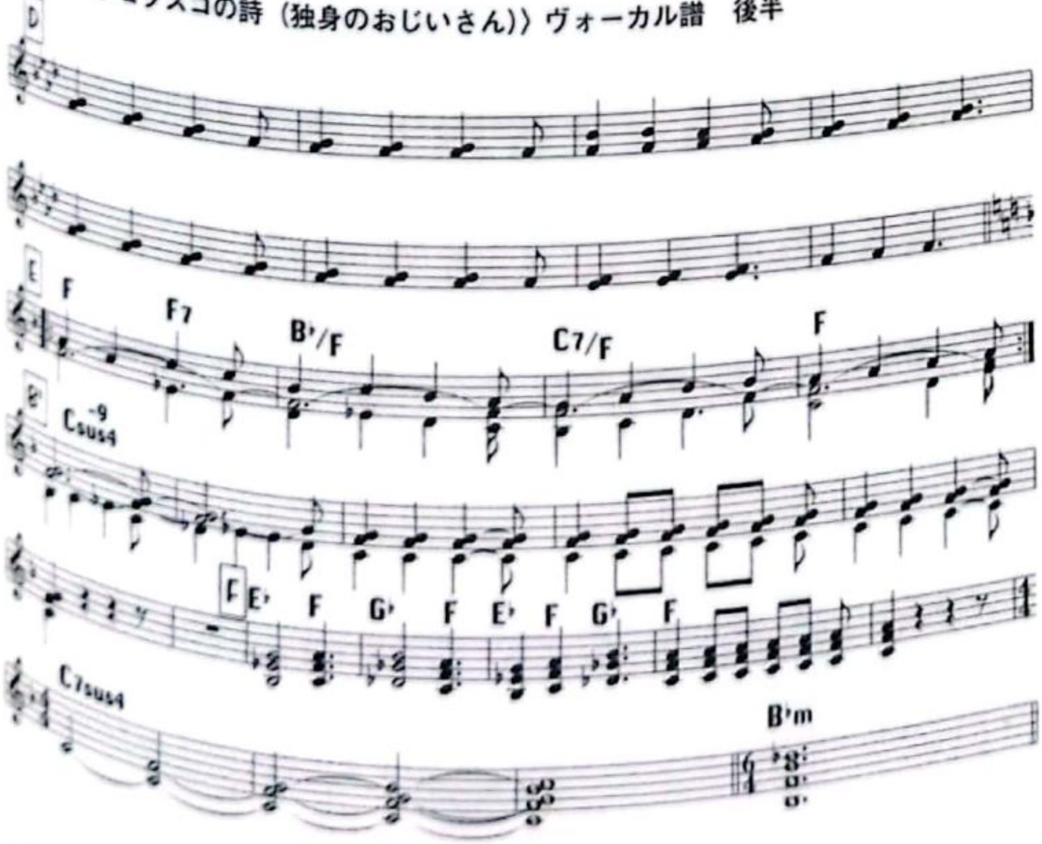
中村とうようさんが書いているアルバムのライ

CamScannerでスキャン

ナーによれば、かつて小泉文夫さんが現地のおばあちゃんになにか歌ってと頼んだら「あと２人必要だ」といって探してきたそうです。メロディと、メロディに対してハモるパートと、一定の音程をドローンのように延ばすパートの最低３人の独特なハモりがあってこそブルガリアの民謡が成り立つわけですね。

民族音楽に目を向けると広大で目が眩みそうです。インド音楽の複雑さは恐るべしですし、ミャンマーの音楽など、我々の感覚だとそのメロディはあり得ない（言葉にたとえるなら「おはようございです」「こんにちます」）というくらいのけぞってしまいます。あぁ、まだまだ未知の音楽がたくさんあるんだろうなあ。

【譜例1】〈ショプスコの詩（独身のおじいさん）〉ヴォーカル譜　前半

【譜例2】〈ショプスコの詩（独身のおじいさん）〉ヴォーカル譜　後半

〈ショプスコの詩（独身のおじいさん）〉収録アルバム
ブルガリアン・ヴォイス『神秘の声』1987年（4AD）

CamScannerでスキャン

40 重症化必至。ミニマル中毒に気をつけろ

フィリップ・グラス『浜辺のアインシュタイン』
Philip Glass 'Einstein on the Beach' *music by Philip Glass*

1990年代初頭、日本大学芸術学部教授をされていた声楽家・故丹羽勝海さんと、ひょんなことから親しくさせていただきました。上京して3年足らず、まさに駆け出しペーペーの若造にもかかわらず、クラシック音楽家にはない感性を面白がってくださったのか、彼のリサイタルに向けて2年続けて組曲を作曲し共演させていただいたのです。それだけでも大いなるチャレンジでしたが、共演以外にもクラシック〜現代音楽のコンサート、展覧会、映画など刺激的なものを次々と勧めてくださるおかげで、どれだけ芸術的感性の幅が広がったかわかりません。

そんな中でも、世界観を変えられたどころか中毒になってしまい、しばらくの間その音楽以外聴けなくなってしまったものがあります。ミニマル・ミュージックの作曲家、フィリップ・グラス。1992年秋にオペラ「浜辺のアインシュタイン」を勧められてなんの予備知識もなく観に行ったわけですが、上演時間が4時間半と長いので出入り自由というのはバンドのライヴっぽくて馴染むなぁなんて気楽に構えていたら、数字をカウントする声で始まり、コードもトライアド（三和音）ばかりで同じことのくり返し。と思いきやリズムがしょっちゅう伸び縮みしてるぞ、なんだコリャ?! と口をあんぐりでした。オペラ（と呼ぶには、歌も踊りも演技も常識的なものはなにひとつないけど）の構成としては4幕あり、Act I、II、III、IVという形式になっています。

曲のカテゴリーとしてはそれぞれ〈Knee Play〉という導入の曲に続いて、列車、裁判、ダンス、監獄、ベッド、宇宙船というのがあり、それぞれでコードやスケールの動きが違っていたりするわけですが、すべて情感なく淡々と演奏され、音の動きだけで説得してきます。

気になったのは、指揮者（がいたはず）の隣に、分厚いスコアとにらめっこして小節単位で指で追っている人がいたこと。なにかズレが生じたときにリカヴァーの指令を出す役なんだろう、と勝手に解釈。さらに印象的だったのは、Act IVのベッドのシーンでしたか、発光するひな壇があり、よく見ると少しずつ動いてるじゃないですか。徐々に一方が上がっていき、完全に縦になって舞台の上方に消えていく、この動きだけを1曲十数分かけておこなうわけです。ミニマリズムの極み！

そんな公演を観てあっけにとられつつ、厳しい音楽だけどとりあえず記念にと、4枚組CD「浜辺のアインシュタイン」を買って帰りました。そして家でプレイバックしたらやばいヤバい、あまりのすごさに中毒になってしまったわけです。その作品の終盤〈第4幕 第3場 宇宙船（Act IV Scene III - Spaceship）〉の曲構造を見てみましょう。

‖: 4/4 Fm | 3/4 D♭ | 4/4 A | 3/4 B7 | 4/4 E :‖

Fマイナーの［I－VI－IV♭］という進行とEメジャーの［IV－V－I］という進行がドッキングした不思議な転調感を伴うものです。冒頭はオルガンのアルペジオで始まるのですが、**【譜例1】**の拍子［4 3 4 3 4］は最初の2回だけで3回目から次のように（アルペジオの構成音が足し引きされ）拍子組みが変わります。それぞれ2回ずつ

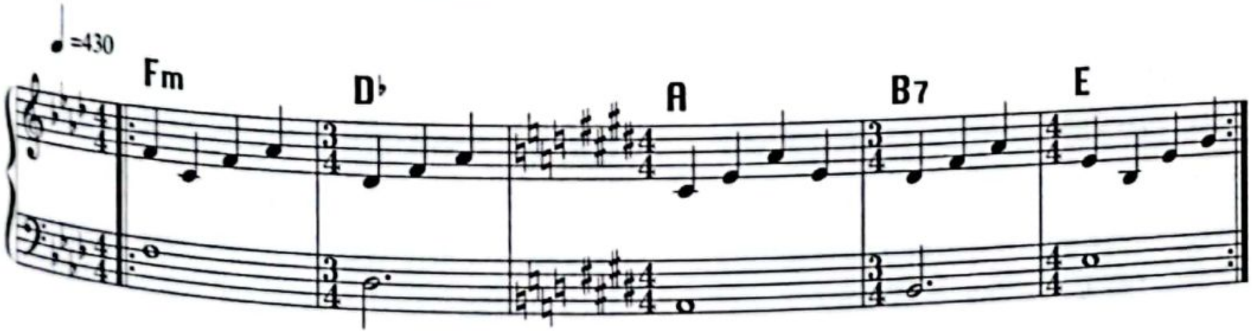
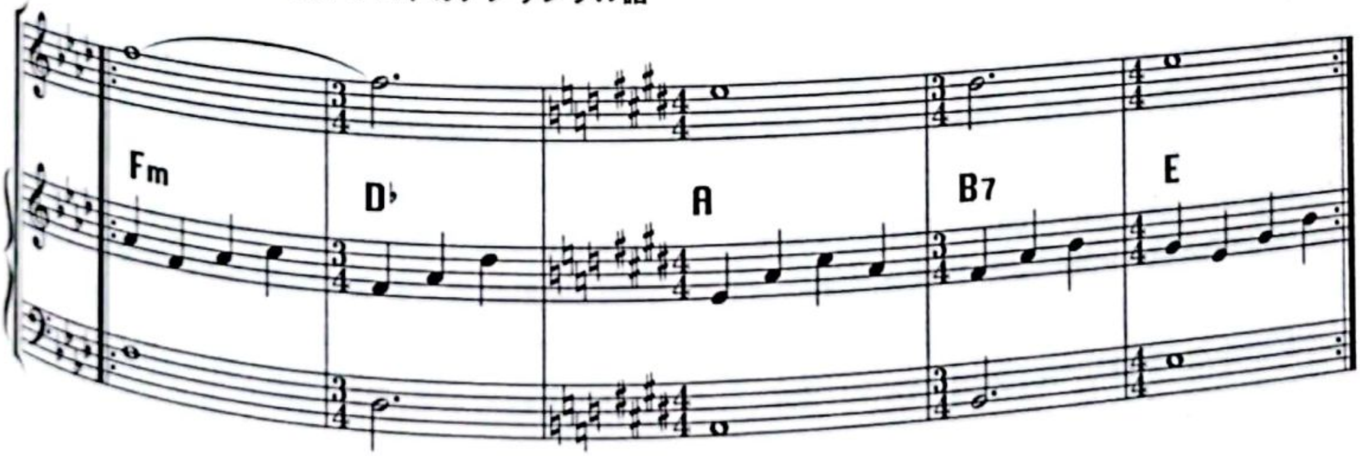
［3 3 3 3 4］［3 3 3 4 4］［3 3 4 4 4］
［3 4 4 4 4］［4 4 4 3 4］［7 4 4 3 4］
［7 6 4 3 4］［7 7 4 6 4］［7 7 6 7 4］

CamScannerでスキャン

[77676]

そして冒頭の拍子組みに戻って4回。当時タブラ奏者の吉見征樹さんと知り合ったばかりで、インド音楽は拍子を指の関節で数えるんだと聞いたことがありますが、まさにこのような数遊びの発想なんですね。以降怒濤の中間部を経て、エンディング部【譜例2】はコーラスやサックスも加わった大団円を迎えます。

じつは僕のファースト・リーダー・アルバム、坪口昌恭PROJECT『M. T. Man』のジャケットは丹羽さん作の絵を使っていて、1曲目〈Leisure Land〉は完全にフィリップ・グラスとスティーヴ・ライヒから影響を受けたポリリズム曲です。なんと僕のデビュー作はミニマル風だったのです。

【譜例1】〈第4幕 第3場 宇宙船〉冒頭のオルガン譜

【譜例2】〈第4幕 第3場 宇宙船〉ラストのアンサンブル譜

フィリップ・グラス／ロバート・ウィルソン
CD『浜辺のアインシュタイン』
[illegible] (Sony Classical)
DVD/Blu-ray『浜辺のアインシュタイン』
[illegible] (Opus Arte)

坪口昌恭PROJECT
『M. T. Man』
1995年 (Apollo Sounds)

CamScannerでスキャン

●トリビュート・トゥ・グレイト・ピアニスト①

菊地雅章 ～ 最終作『花道』に至るエピソード

音の滲みに潜むもの

“アブストラクトなジャズ、しかも変拍子でクラバー達を踊らせる”。

これは、DCPRG立ち上げ当時、菊地成孔が提唱したアイデンティティであるが、筆者が菊地雅章氏（以下プーさん）ともっとも関連づけられるのは、DCPRGでプーさんのアルバム『ススト』の１曲目〈サークル／ライン〉のカヴァーをしたことであろう。この曲のためにヴィンテージ・アナログ・ポリシンセProphet 5を新調して臨んだくらいモチヴェーションの高まる楽曲であった。

1980年代初頭といえば、日本人ジャズメンもフュージョン真っ盛りであったが〈サークル／ライン〉ほど一線を画して聞こえたものはない。7/8拍子でくり返されるミニマル・ビートの上で多彩なシンセ・サウンドがちりばめられているが、調性もよくわからずなんとストイックなんだ！と。

その頃のスタジオ写真を見ると、主にOberheim、KORGのシンセや、YAMAHAのオルガンがガレージのようなスタジオに所狭しと並べられていて、膨大な時間をかけて音を作り、インスピレーションのままに重ねていった様子がうかがえる。

マイルス・デイヴィスの「ビッチズ・ブリュー」「オン・ザ・コーナー」からの影響が色濃いことは明らかだが、プーさんが独特なのは“和”のテイストがあること。クラスター・オルガンのサウンドが雅楽の笙を思わせるだけでなく、サウンドにも音価にも独特の滲みと斑を感じるのだ。必ず何か別の音色と混ぜたり、倍音にもサステインにも余分とも言える施しがされている。音の切りどころもわざと揺らがせて、あえてグルーヴを曖昧にしているとも思える。それがある種の“雅”な印象を植えつけるのだ（そういえば、菊地家のファースト・ネームには全員“雅”が継承されている）。

この音に対するこだわりが、晩年のピアノ・ソロにも色濃く聞かれ、この『花道』は聞き慣れたスタンダードに取り組んでいるのでなおさらその妙を味わうことができる。具体的には、和音にフィットするスケール以外の音をぶつけるだけでなく、ある和音から次に移る際に、わざと指やペダリングで一部の音を残す。そういったレゾナンスを巧みにコントロールすることで、耳障りな音を加味するわけだが、その“滲み”が息づかいやうなり（実際にうなり声を上げる）にも聞こえ、美しさだけでなく心の痛みや闇を刺激し、作品としての強度が生じる。

ステージは満身創痍

筆者が東京ザヴィヌルバッハを立ち上げ、DCPRGに参加したのが1999年だが、2001年頃参加したDJユニット、BAYAKAのレコーディングでは、リーダーのMITSURUくんより「坪口さん、プーさんみたいなアプローチで」というオファーがあったくらい、ポスト・エレクトリック・マイルスが再評価されている時代であった。同時期にアコースティックのピアノ・トリオも始動させる際に誘ったのがドラマー藤井信雄氏と、プーさん

CamScannerでスキャン

の甥っ子ベーシスト菊地雅晃（以下マチャーキ）である。今回の記事を執筆するにあたってマチャーキにあらためて電話インタヴュー（という名目の雑談）をおこなったので、いろんな記憶も蘇った。

初めてマチャーキの参加するプーさんのザ・スラッシュ・トリオのライヴを観に行ったときのこと。プーさんがステージ上で7拍子のリフをピアノの低音で提示し始めた。変拍子はドラムの吉田達也さんのもっとも得意とするところなので即フィットさせるわけだが、マチャーキが少しニュアンスを変えて応じていると「オィ！ちがう！」と叫んで提示し続け、いつまで経っても意にそぐわないらしく、「なんだよ！　もういい！」と不機嫌なままそのステージを終えた。ステージ上でのケンカなんて見たくないものだが、神経質さと行き当たりばったり感にプーさんらしさを垣間見て、楽しめてしまった。

また、とあるジャズ・イヴェントに菊地成孔Quintet Live Dubで出た時、別ステージにザ・スラッシュ・トリオが出ていた。ダブルヘッダーのマチャーキがウッド・ベースにリング・モジュレーターをかけて絶妙なフィードバックを発生させる場面があった。ところが終演後、「プーさんが怒っちゃってさあ、なんであんなノイズばっかり出すんだよって」。なんだ、求められてやってたことじゃないのか？

マチャーキとはしょっちゅうケンカしていた一方で達也さんは怒られたことがないらしく、そこは叔父と甥っ子ならではの身内意識もあるのだろう。自らメンバーに起用しているのにどこか歯車が合わない感じがこれまた微笑ましいのだ。

別のある日、菊地成孔、芳垣安洋といった馴染みのメンバーがプーさんとピットインで演る。しかも水谷浩章、菊地雅晃というふたりのベーシストのクレジットがあるというので観に行ったら、さらにもうひとりベーシストが加わるとのこと。ウッド・ベースが3人！にまず驚いたが、なんと当日飛び入りのベーシストがもっとも真っ当なラインを弾き、あとのふたりは高音でオブリガートを入れたりボディをさすったりしている。こういった、一見不可解なお膳立てをするのも、「惑わせ好き、イタズラ好き」プーさんの成せる技だ。

そのライヴに向けてのリハーサルはかなりの時間おこなわれたそうだが、結局1曲だけに費やされ、ほとんどが手つかずの状態で本番を迎えてしまったらしい。インプロヴィゼイションの要素は強いが、書き譜がしっかりあるライヴだったので、フロント陣はかなり事故った演奏になってしまった。

そして、アンコールにひとりで登場し、（音楽にまみれて生きていることを強調するかのように）ピアノの上に散乱した膨大なスコアを片っ端からチェックし、観客が固唾を呑む中、弾き始めたのが〈ラウンド・ミッドナイト〉。それはそれは息を呑むような好演だったのだが、終演後ある人に「ラスト素晴らしかったですよ」と声をかけられるも、吐き捨てるように「うーん、あんなの全然ダメだ！」と。

菊地雅章　【1939-2015】

愛称「プーさん」。1939年東京都出身。芸大付属高校在籍中から活動。58年にプロ・デビュー。1966年に渡辺貞夫カルテットに参加。67年に日野皓正と日野＝菊地クインテットを結成。68年バークリー音楽院への留学を経て、73年ニューヨークへ移住。ギル・エヴァンスとたびたび共演し、78年にはマイルス・デイヴィスのセッションに参加（未発表）。90年代はゲイリー・ピーコック、ポール・モチアンとのテザード・ムーン（ピアノ・トリオ）、自身のファンク・グループAAOBB、吉田達也、菊地雅晃とのザ・スラッシュ・トリオ（96年結成）などで活動。2015年7月6日、ニューヨークにて死去。享年75。最終作は2012年12月録音のソロ・ピアノ作品。

CamScannerでスキャン

上手く仕上げることよりも、満身創痍でその日にしか起こりえない生きた音楽を創出しようとしている姿が強烈であった。

二律背反の奥にある魅力

冒頭で、「ススト」に膨大な時間をかけたと書いたが、甥っ子との共演経験から推測できることがある。

マチャーキのバンドに誘われた時のこと、リハーサルで人力テクノ的な曲にトライする際に、ディレイのかかり具合を確かめるためだけに何十分もループをくり返したりと、あるアイデアを思いつきそれを実現させるまでの時間感覚が予想を超えて長い。筆者などはせっかちなので「付点8分音符のディレイねOK！　本番ちゃんとやるから」てなもんだが、実感し陶酔してみないと気がすまないのだろう。またある日の野外ライヴでは、レゲエの曲を演奏しているにもかかわらず、目の前をヘリコプターが離着陸をくり返していることに合わせて、マチャーキは終始ノイズを発生させていた（さすがにキレたが。笑）。

甥が叔父と同人格なわけはないが、菊地家の血統をここに垣間見てしまうのだ。快楽主義で世捨て人、子供っぽいのに含蓄があり、可愛げがあって憎めない、といった魅力がたぶんプーさんにもあったんだと思う。

音楽は行動に表われる

最後に、マチャーキから伝え聞いたいくつかのエピソードを加えて、本稿を終えたいと思う。

● ニューヨークのスーパーで、プーさんが肉を買おうとして並んでいたら、店員が白人を先に通したので、猛烈な勢いで怒鳴ったら店内がシーンとなり、次々と「I'm Sorry」と言いながら人々が店を出て行った。
● 芸大附属高校から芸大に行かなかったのは、入試当日、教室で焚火をして退場させられたから。プーさん曰く「寒かったから」。
● ファースト・セットが終わって、どうも演奏に調子が出なかったらしくピアノの鍵盤を取り外してドライヤーで乾燥させた。
● ゲイリー・ピーコックとの会話の中で、長七度が一番遠い音程であり興味深いと言っていた。
● 和音は純正律で鳴らしたいけどメロディは平均律がよくて困っちゃうとギル・エヴァンスに話したら「それはしょうがないよ」とかわされたとか。そのギルを心から敬愛していたそうで、お葬

菊地雅章「ラスト・ソロ～花道」
(Redhook) 2013年
菊地雅章 (p)

菊地雅章「ススト」
(Sony) 1981年
菊地雅章 (kb)　日野皓正 (cor)
スティーヴ・グロスマン (ss, ts)
デイヴ・リーブマン (ss, ts, fl)
ビリー・パターソン (g)
ハッサン・ジェンキンス (b)
リッチー・モラレス (ds)　ほか

Great 3
「コンプリート・セッションズ 1994」
(Nadja21) 1994年
菊地雅章 (p)
ゲイリー・ピーコック (b)
冨樫雅彦 (ds)

菊地雅章ザ・スラッシュ・トリオ
「SLASH 1°」
(Polystar Jazz Library) 2001年
菊地雅章 (p)
菊地雅晃 (b)
吉田達也 (ds)

CamScannerでスキャン

式の際には、「俺もうどうしたらいいんだよぅ」と泣いていたそうだ。

● シンセはアナログ派。デジタルシンセはYAMAHA DX7のエレピを、深夜Steinway(スタインウェイ)のグランドが弾けないときに代用する程度。

● 譜面がキレイで達筆、絵も上手い、レイアウトのセンスが素晴らしい。

● 「理論は最初に少しやればいい、あとは自分でセオリーを作っていくんだ」。

抽象と具象のバランスが絶妙な『黒いオルフェ～東京ソロ2012』、そして2020年11月に発表された、ゲイリー・ピーコック、富樫雅彦とのGreat 3によるトリオ・アルバムの完全版CD 4枚組『コンプリート・セッションズ1994』も、『花道』とともにお楽しみいただきたい。

●トリビュート・トゥ・グレイト・ピアニスト②

マッコイ・タイナーに思いを馳せて

食わず嫌いのマッコイ批判

マッコイ・タイナーを知ったのは大学生の頃、皆が演奏した〈サテン・ドール〉(1963年)の譜面を見つけて、数あるジャズ・ピアニストのひとりくらいの意識で練習したことがあるだけで、特別な思いはなかった。のちに後期ジョン・コルトレーン・カルテット在籍時の映像を見ると、他のピアニストにはない重厚でたたみかける演奏に圧倒されたが、なんだかハーモニー感に乏しく、ペダルを多用するせいか粗っぽい印象を持ってしまい、真似しようと思う対象ではなかった。

それと、1989年に出版されたキース・ジャレットのインタヴュー本(『キース・ジャレット 音楽のすべてを語る』立東社/山下邦彦編集)をバイブルのように読みふけっていた中に、マッコイを批判するかのように4度和音のことを良く言わない一節があった。マッコイについてのマイルス・デイヴィスのネガティヴなコメントを読んだこともある。ジャズ◯◯信者あるあるな話で、言葉を鵜呑みにするのはよくないし、マッコイにとってはじつに風評被害な話だが、ご多分に漏れず筆者も聞きかじっただけで食わず嫌いですませていたのだ。けれど、アーティストの、ある印象だけを切り取ってその人のすべてだと思い込むのはじつによくないということをこれから綴りたい。

マッコイの1960年代前半の演奏を聴くと基本に忠実であることに驚く。〈サテン・ドール〉が収録されている『バラードとブルースの夜』にしても、参加しているジョン・コルトレーンの『バラード』にしても、最小限のペダルで単音を生かしたホーンライクな演奏をし、バリー・ハリス氏も提唱する6thコードやディミニッシュ(減三和音)を使った音の動かし方を習得・実践している。まあ当たり前、失礼千万な話だ。あの時代にニューヨークの第一線で活躍し注目を浴びていた人。そんな中にも特有のペンタトニック・スケール(五音音階)ずらしアプローチが見え隠れしているのが興味深いのだが。

それが60年代後期、コルトレーンの『至上の

CamScannerでスキャン

愛』(1964年)、自己名義の『ザ・リアル・マッコイ』(1967年)頃からのスタイルを見ると、ペンタトニックずらしテクニックが際立ってゆく。Ⅱ-Ⅴ-Ⅰといった頻繁に出てくるコード進行上でも、構成音にきっちり沿うのではなく、4つほどの音型をくり返したり音域を変えることで、メカニカルな構造美が生じる。コード進行感をそぎ落としたコルトレーンやエルヴィン・ジョーンズの怒濤のサウンドの中で埋もれず、音の存在感を出してゆく過程で編み出された奏法なのかもしれない。それゆえにマッコイのピアノは表面的には真似しやすい。

たとえば左手で下から
[ファ　シ　ミ](4度和音)
と同時におさえ、右手で
[ミ　シ　レ　ソ　ミ　レ　シ]
と弾いてみよう。似たようなことを黒鍵だけでもやる。ほら、もうそれっぽくなるでしょ?

マッコイの場合これをあらゆるキーで習得した上で自由自在にずらしてアプローチするわけで、なかなかこれに徹する(つまり半音だとか間の音を出さない)のは並大抵のことではないのだけれど。もちろんよく聴くとm7系のペンタトニックだけでなく7thやm6の構成音も使っていて……、おっと楽理の話は、ここではこれくらいにしておくが、この奏法を生み出し確立したのがマッコイの大きな功績であることは間違いない。

このようなスタイルの変化については、画家ジャクソン・ポロックが、初期〜中期頃までは具象画や対象の見える絵を描いていたのが、晩年になってドロッピングに徹するようになってから個性が確立したのと同様に感じる。

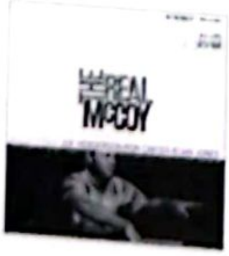
ニューヨーク・ライヴの衝撃

彼の演奏を初めて生で観たのは2004年5月12

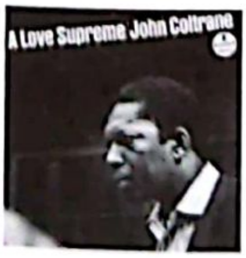
マッコイ・タイナー【1938-2020】

ジャズ・ピアニスト。1938年アメリカ・フィラデルフィア生まれ。60年ジョン・コルトレーンのグループに参加し、65年まで在籍。『マイ・フェイヴァリット・シングス』『至上の愛』などコルトレーンの多くの主要アルバムに参加する。66年自身のグループを結成以降、リーダーとして活動し、個性的なピアノ・スタイルで世界的な評価を確立する。ソロ・ピアノからビッグバンドまで活動の幅は広く、『ザ・リアル・マッコイ』『サハラ』『フライ・ウィズ・ザ・ウィンド』など多くのアルバムを発表。2020年3月6日ニュージャージー州の自宅にて死去。享年81。

「バラードとブルースの夜」
(Impulse) 1963年
マッコイ・タイナー (p)
スティーヴ・デイヴィス (b)
レックス・ハンフリーズ (ds)



「ザ・リアル・マッコイ」
(Blue Note) 1967年
ジョー・ヘンダーソン (ts)
マッコイ・タイナー (p)
ロン・カーター (b)
エルヴィン・ジョーンズ (ds)



ジョン・コルトレーン「至上の愛」
(Impulse) 1964年
ジョン・コルトレーン (ts)
マッコイ・タイナー (p)
ジミー・ギャリソン (b)
エルヴィン・ジョーンズ (ds)

「ランド・オブ・ジャイアンツ」
(Telarc) 2002年
マッコイ・タイナー (p)
ボビー・ハッチャーソン (vib)
チャーネット・モフェット (b)
エリック・ハーランド (ds)

CamScannerでスキャン

日、ニューヨークのイリジウムにて。フロントにファラオ・サンダースとラヴィ・コルトレーンという対照的なふたりを擁したクインテットであった。最初に演奏されたのが、たしか当時の新作『ランド・オブ・ジャイアンツ』の１曲目〈セラ・ド・マー〉だったと思うが、出だしの音からして独特のタッチ、ペダリングで、音が少し濁りながらもあまりにも美しいモーダルな泣きのハーモニーが表出。左手低音でクラスターをグギョンガギョンとやることも歌というかサウンドの重要なコクになっていて、とても紳士的で粋であるのだけれど、黒人の心にある叫びというか人生の「痛み」を感じる演奏にいきなり涙が出てきた。そうかピアノという楽器の魅力を引き出すというのはこういうことかと既成概念が崩れ落ちた瞬間だった。やはり生で観なきゃダメだ！

左手の強烈さは彼が左利きだったことで納得できるわけだが、〈セラ・ド・マー〉のテーマ部分でも左手の動きが独特で、筆者が演奏するとき、わかっていてもうっかりしていると弾き損じてしまう。ビバップ以降ホーンライクな演奏が良しとされ、すべての楽器が同じ発音で演奏されているのがジャズなんだ、という見方もあるが、マッコイの生演奏を観てからは、ピアノは弦打楽器であり、ペダルで共鳴させたり延ばしたり濁らしたりできる、その表現力を使わないでどうする！と教えてくれているようであった。また、その時のベーシストがレゲエのフィールを醸しだしていたのもやけにかっこよかった。そう、ジャズ・ミュージックにはもっとレゲエ・フィールがあるべきだ。

その日はセカンド・セットも堪能し、それでもまだまだ聴き足りないと店内は約10分間拍手が続いたが、ついに彼らはアンコールには応えず終演。マッコイがさっさとタクシーで帰路につく姿が目に焼き付いている。

タクシーといえば、マッコイがコルトレーンのもとを離れてソロで活動し始めた頃、昼間の仕事を探してタクシーの運転手をやろうとしたそうだ。でも面接官が、マッコイがコルトレーンのバンド・メンバーだった頃の運転手で、あなたほどの人が！と採用できなかったそうだ。そんなこともあったが、逆境の中でも自分の音楽に妥協せず創造主に忠誠心を捧げた、というレン・ライオンズによるインタヴュー記事が心に残っている。

２回目に観たのは、2006年の同じく５月12日、ニューヨークのブルーノートにて。その時はタップ・ダンサーのセビアン・グローヴァーを交えたトリオだったと思う。

受け継がれるスピリット

2012年だったかニューヨークで自身のギグをおこなったあと、興奮したままホテルに戻る気がしないので、グリニッジ・ヴィレッジにあるファット・キャットというジャズ・クラブの深夜ジャム・セッションを覗いたら、そこではまさに後期コルトレーンのような怒濤の混沌ジャズが展開されていた。複数のホーン奏者が入れ替わり立ち替わりブロウしまくり、ピアニストもマッコイ・フレイヴァーに溢れていて、１曲30分は軽く続く。それが夜通しおこなわれているのだ。

そしてちょうど１年後の同じ時期、もしやと思い再びファット・キャットを深夜に訪れたら、まったく同じスタイルのセッションが延々とおこなわれているではないか！　コルトレーンがマッコイ、ジミー・ギャリソン、エルヴィンと構築した世界観が脈々と受け継がれている現実。これこそがスピリチュアル・ジャズなんかではなく真のジャズ・スピリットなんだと認識せずにはおれないエピソードである。

それにしてもマッコイ・タイナーの真の魅力を感じずにいたらなんともったいないことだったか。本当に生で体験できて良かった。でも、もう観ることはできないんだ。

41 合わないトライアド（三和音）は存在しない

ライル・メイズ（パット・メセニー・グループ）〈ソング・フォー・ビルバオ〉
Lyle Mays [Pat Metheny Group] 'Song For Bilbao' *music by Pat Metheny*

2020年2月10日に66歳でこの世を去ったライル・メイズ。近年はパット・メセニーとの共演も見られなくなり、音楽制作にシフトしているような噂を聞いていたけれど、あまりの若さに愕然としました。フュージョン全盛の1980年代、メカニカルなジャズ・ファンク・ロックが溢れる中、突如としてフォーキーかつホリゾンタルなサウンドで心を捉えたパット・メセニー・グループのライヴ盤『トラヴェルズ』。流麗でリズミックなアイデア満載のピアノを、わけもわからず耳コピしましたよ。いっぽう高級感のあるOberheimやSynclavia（シンクラヴィア）のシンセ・プレイにも憧れ、当時所有していたデジタル・シンセYAMAHA DX7一丁でライルとウェザー・リポートの音色を真似しようとしたのは無謀でしたね。ジョー・ザヴィヌルに心酔しながらもピアノ主体のスタンスを失いたくないのはライル・メイズからの影響大だからです。

さて、学生時代にはパット・メセニー・グループの曲にいくつかトライしましたが、中でも熱中したのが〈ソング・フォー・ビルバオ〉。ジャズ・フィーリングのライド・シンバルが鳴っているラテン、いわゆるECMビート（なんて言葉あるかな？）の代表曲。ライルのピアノだけでなくメセニーのギター・シンセも真似して、キーボード・トリオで演奏したこともあります。楽曲のコード進行はいたってシンプル。

大部分を占める[A]は、Cミクソリディアンと G♭リディアンの2つのモードと解釈できます。

[A]に限定して、ライルがおこなったアプローチでトライアド（三和音）をぶつけた5箇所をピックアップします。いずれもC7sus4かG♭M7の上でのプレイですが、信じられない多彩さなんです。

●〈ソング・フォー・ビルバオ〉コード進行

[A]
4/4 ‖ C7sus4 | | |
| G♭M7(+11) | | C7sus4 | ×2

[B]
3/4 ‖ F B♭ | E♭ F | D♭ E♭ | F G

[A']
4/4 ‖ C7sus4 | | |
| G♭M7(+11) | | C7sus4 |

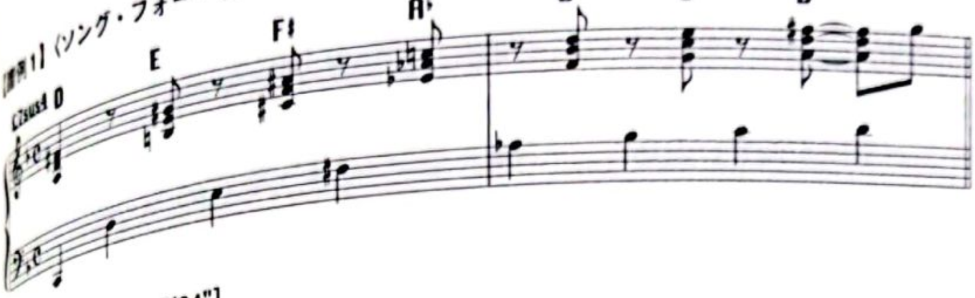
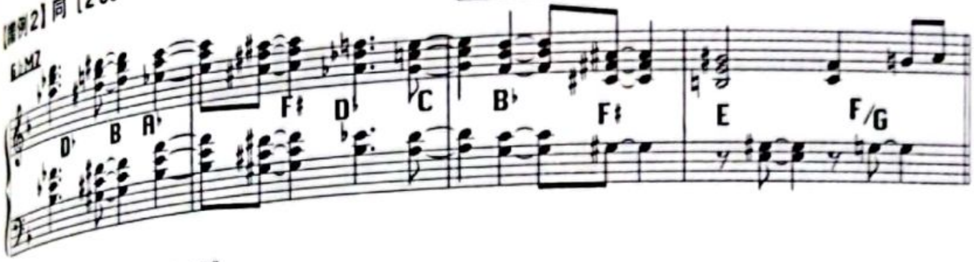
【譜例1】はCのホールトーン上をトライアドで駆け上がります。**【譜例2】**はG♭M7上では全音上からの動きをⅠとⅣ（B）のところでおこない、C7sus4上では全音下への動きをⅠと裏音程（G♭）のところでおこなっています。**【譜例3】**ルートを含まないBからのホールトーンと、G♭（＝F♯）を7sus4化するEMが効果的。**【譜例4】**はC7上で使えるアッパーストラクチャーAMで始まり、G♭M7の時はG♭が5thとなるBM7で通過することで、結果として半音ずつ上がっていきます。**【譜例5】**では2度和音のDmとDを行き来し、そのドミナントであるAも出てくるあたりドラマチック。これら以外にも4度重ねを使ったダイナミックな動きが随所にあり、メロディ、タイミング、構成すべてが名演！

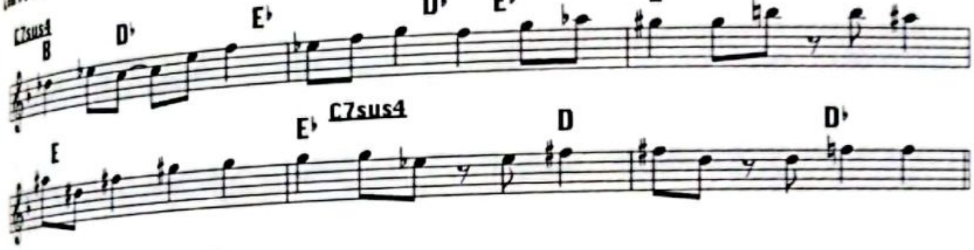
ところでこの曲〈マンテカ〉（ディジー・ガレスピー作曲）の影響を感じませんか？ それとトーナル（調性）に目を向けるとCにもFにもとれる不思議な曲。エンディングでギター・シンセがFとB♭音を延ばし（C7sus4）切り際にAが鳴るの

CamScannerでスキャン

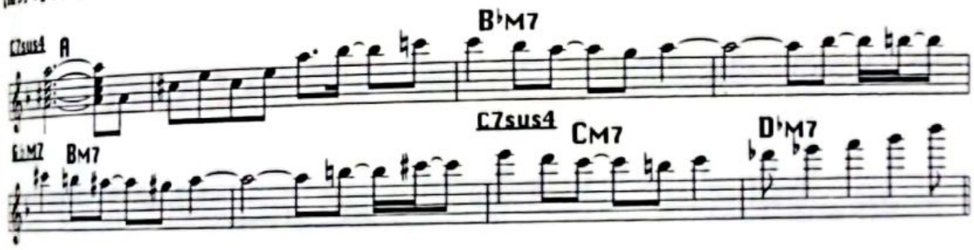
はミス・トーンではなくFMの3rdだったの？などと謎が深まります。

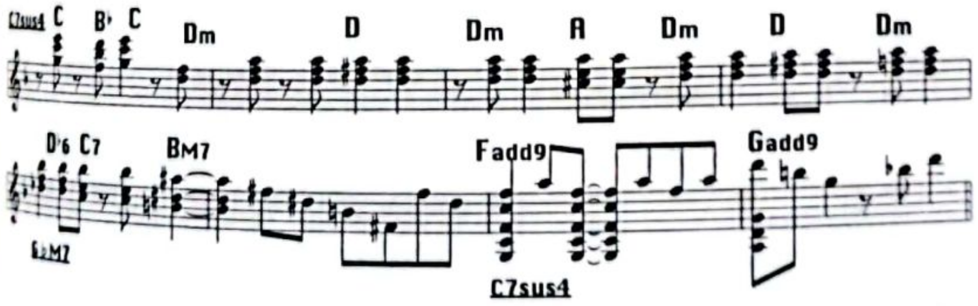
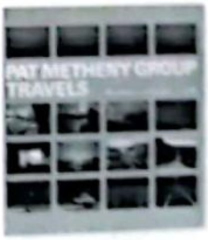
なにはともあれライルのプレイ！　C7上では結局12キーすべてのトライアドが出てきた。ということは、なんだっていいんだよ皆さん！　なんて言うとライルが天で笑っていそう。

[譜例1]〈ソング・フォー・ビルバオ〉ライル・メイズのアドリブ［2'37" ～2'39"］

[譜例2] 同［2'59" ～3'04"］

[譜例3] 同［3'06" ～3'14"］



[譜例4] 同［3'18" ～3'28"］



[譜例5] 同［3'38" ～3'49"］



〈ソング・フォー・ビルバオ〉収録アルバム
パット・メセニー・グループ『トラヴェルズ』
1982年（ECM）

CamScannerでスキャン

42 クロスオーヴァー界最強のワン・パターン職人

リチャード・ティー〈A列車で行こう〉
Richard Tee 'Take The A Train'　*words and music by Billy Strayhorn*

ゴダイゴ、ツイスト、ビリー・ジョエルなど、ピアノが活躍するロックに夢中だった中学生の坪口少年は、高校生になりたての頃、「渡辺貞夫ライヴ・アット武道館」のテレビ放映を観ていました。ナベサダさんの楽曲、バップ節の魅力はもちろんですが、やんちゃな鼓笛隊のようなドラマー、そしてアフロヘアーの黒人ピアニストに釘付け。うつろな表情から繰り出されるピアノの連打！この人がリチャード・ティー！　こういうブルージーで洗練されたリズミック・ピアノが弾きたかったんだ！と一気にのめり込みました。その時の3人、リチャード・ティー(p)、スティーヴ・ガッド(ds)、エリック・ゲイル(g)は気になるアルバムには必ず参加していたクロスオーヴァー界の超売れっ子。一方で3人の所属バンド「スタッフ」のほうはといえば、コーネル・デュプリー(g)、そしてリーダーのゴードン・エドワーズ(b)という、これしかでけへん！て感じのふたりが、スーパー・セッションマン3人と組んでる、というアンバランス感（ドラムのクリストファー・パーカーも在籍）。でも今見るとゴードンが一番イケててバンドを統制していたと思いますが……。

70年代後半は日本の音楽シーンもスタッフをはじめリチャード・ティーからの影響は絶大だったのでしょう。細野晴臣氏の『はらいそ』(1978年) 1曲目〈東京ラッシュ〉の元ネタは明らかにスタッフの〈フーツ〉だし、山下達郎氏の1978年ライヴ at 六本木ピットイン（『IT'S A POPPIN' TIME』）では、なんと坂本龍一氏がリチャード・ティーそっくりに弾いてるんです。

リチャード・ティーの十八番といえば、曲の途中でスティーヴ・ガッドとデュオになり（つまりベースレス）、ゴスペル風味のリズム連打で泣きのコード進行を展開するスタイル。スタッフのファースト・アルバム『スタッフ』(1976年)では〈ウォント・サム・オブ・ジス〉（原題〈(Do You) Want Some Of This〉）の後半にそのシーンが出てきます。

そして今回譜面付きで一部紹介するのは、ティーのリーダー・アルバム『ストローキン』(1979年) から〈A列車で行こう〉。ジャズ入門的な名曲ですが、もはや別物。これにハマった私は"リチャード・ティーにそっくりな高校生No.1"を目指して練習しまくり、山下洋輔さんに聴いてもらったり、大学時代には大西順子さんと完コピ・ユニゾン・デュオもやったなあ。なにを隠そうこの私、デューク・エリントン・オーケストラのオリジナルを聞く前にティーの方にハマってしまい、原曲をずっと知らなかった口です。

左手はショパンの〈英雄ポロネーズ〉を思わせる連打ですが、Cメジャー一発のところで1オクターヴ交互に［ド　ラ　シ♭　シ♮］とブルージーにくり返します。これに対して右手は16分音符のシンコペーションで、［Ⅰ－Ⅳ］（C　F）という動きにブルーノートであるミ♭、シ♭を含むE♭M7が加わるのが基本の形。トニック・ディミニッシュであるCdim7も出てきますね【譜例】。採譜部分にはありませんがG7→C（ドミナントモーション）の際の［Dm7　E♭m7　CM9］という半音の動きがクール。

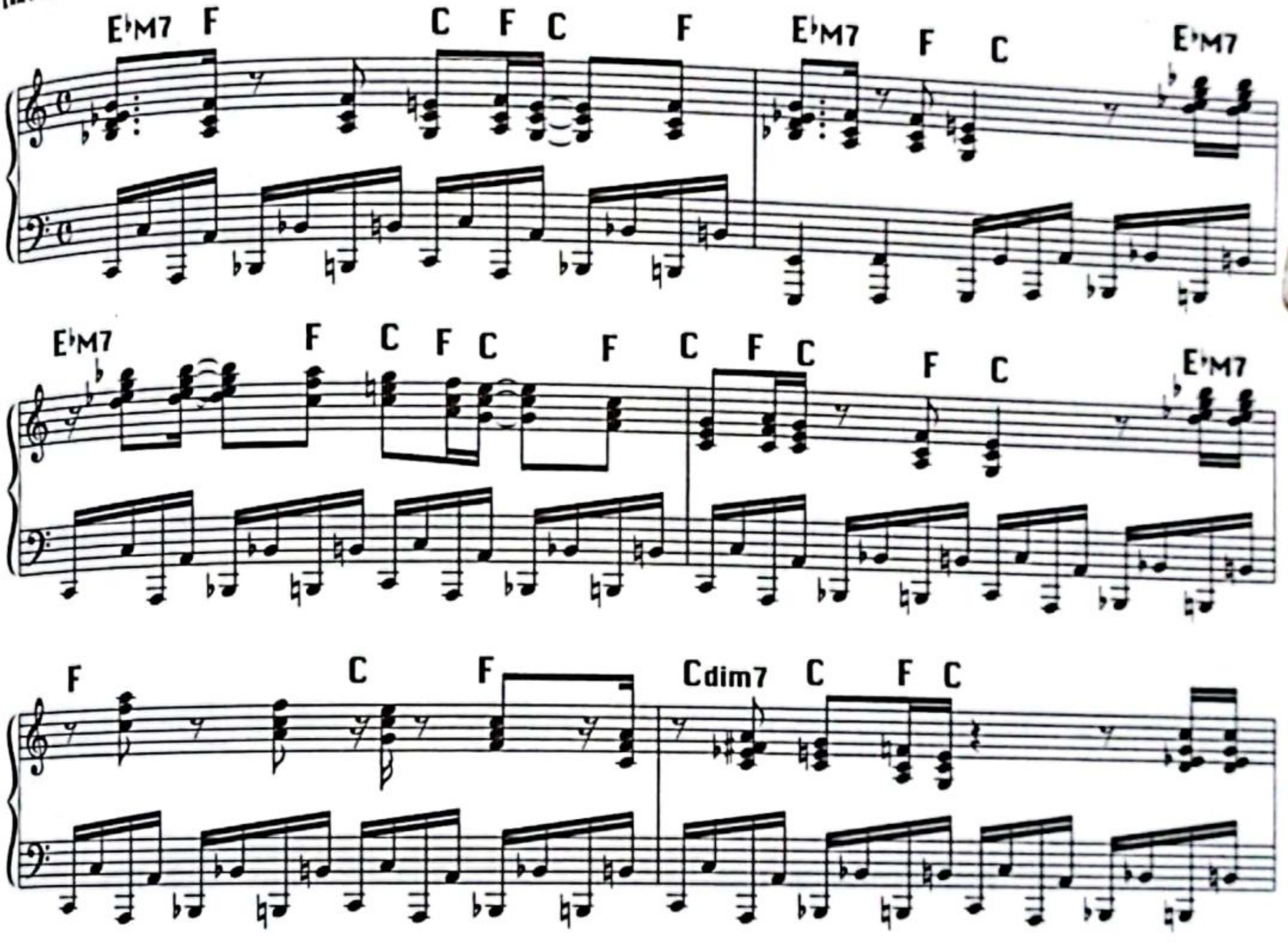
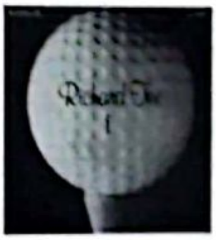
このパターン以外に、右手左手でシングル・ストローク、パラディドルを混ぜて（RLRL・RLRL・RLRR・LRLR）のように使ったり、右手オクターヴ裏打ちでメロディを提示したり、ビ

CamScannerでスキャン

ートが正確というだけでなく強弱が素晴らしくキレが半端ないです。一方でフェイザーをかけたメロウなRhodesも絶品。グローヴァー・ワシントン・ジュニアの〈ジャスト・ザ・トゥー・オブ・アス〉のエレピはあまりにも有名ですね。

ティアーズ・フォー・フィアーズの『シーズ・オブ・ラヴ』(1989年) 収録の〈バッドマンズ・ソング〉では、ゲスト・ヴォーカルのオリータ・アダムスがティー風のピアノを弾いていたのが印象的でした。最近ではヴォルフペックのウッディー・ゴスがフィーチャーされている〈Tee Time〉がその名の通りモロにティー(『ミスター・フィニッシュ・ライン』収録)。エンディング放ったらかしな感じが今ドキ。

「彼のプレイはワン・パターンかもしれない、でも他のどんなプレイヤーより自分のスタイルをはっきり持っている。これはスゴいことだよ。みんなワン・パターンさえも持てないんだから……」1979年の『ロック＆キーボード'79 シンセサイザー』(エイプリル出版) に書かれていた、深町純さんのリチャード・ティー評が刺さります。

【譜例】〈A列車で行こう〉リチャード・ティーのソロ［2'20" ～2'31"］



〈A列車で行こう〉収録アルバム
リチャード・ティー
『ストローキン』
1978年 (Tappan Zee)

43 この世でもっとも美しい3rdセブンス

ロベルト・シューマン〈トロイメライ〉
Robert Schumann 'Träumerei'　*music by Robert Schumann*

ジャズ畑の私、「intoxicate」(本稿初出の雑誌)のようなクラシック・ファンの方々も手に取る誌面だと思うと、なかなか勇気が出なかったのですが、今回意を決してクラシック曲を取り上げます。

1838年、ロベルト・シューマンが28歳の時に恋人クララに思いを馳せて作曲した組曲『子供の情景』は全曲に表題がついていて、もっとも有名なのが第7曲、「夢」という意味の〈トロイメライ(Träumerei)〉。4小節の主題が6回(くり返し‖: :‖を省いて解説)、それぞれ変化を伴って登場します。出だしがアウフタクト(弱起)になっていますが、主題が出てくるたびに徐々に♩→♪→装飾音符と短くなり、6度目で元に戻ります。

1度目：主題4小節はⅠ、Ⅳ、Ⅴといった主要三和音のシンプルな和音から成り立っていて、動きはホルンの静かなファンファーレのよう。まず不思議に思うのが拍子。メロディ的には

|5拍子|3拍子|3拍子|2拍子|3拍子|

と感じるのに、譜面上は終始4分の4拍子となっています。拍子がコロコロ変わらないほうが読みやすいし、和音の変わり目が裏返ると大切に弾く気持ちになる、ということはありますね。この拍子感は1、5、6度目に現れます。

2度目：2小節目の2拍目、Ⅲ度7th＝A7/C♯の美しさよ！　左手が3度ベースでRootと5th、右手が7thとRootの隣接、オクターヴ上でメロディがRoot。この世でもっとも美しいヴォイシングのⅢ7ではないでしょうか！　そのA7/C♯を経て平行調のDmへドミナント・モーション。そのDmはCメジャーのⅡであり、Ⅳ度マイナーのFmをはさみ[Ⅰ－Ⅴ(このG7が9th & 13th入りでジャズっぽい)－Ⅰ]とCメジャーへ転調します。ところが、元のドミナントであるC7にすぐ立場を戻しFに解決します。

3度目：Ⅵ度7th＝D7(-9)に降りる前にⅤ度マイナーのCm7を経てⅡ＝Gmへ、というより行き先のGmをⅠとしてⅣ、Ⅴ7と考える方がクラシック的か。Gmには(先ほどのG7の前にもあった)ドミナントD7(-9)に当たるCdim7が挟まれていて泣けてきます。そのGmがⅥにすり替わりドミナントとなるFを経てB♭メジャーに転調し4度目の主題へ。

4度目：3度目に比べて行き先が全音高いⅢ＝Dmに向かって同じ動きをするのですが、[B♭(Gmを挟んで)→A7→Dm]とくれば、〈ブルー・イン・グリーン〉や〈ジャスト・ザ・トゥー・オブ・アス〉(ともに02)に使用されるジゴロ進行の冒頭ですよ、これ。ここでもDmのドミナントA7(-9)に当たるGdim7を挟む動きに涙。そのDmもⅥにすり替わり、ドミナントのCを経て、元のキーFに戻ります。

5度目：1度目と同じ。

6度目：2小節目最高音Aのところの和音がⅡ度7thドッペルドミナントのG7(9)なんですが、ここに指がとどく人がうらやましい。ここは装飾音やアルペジオではなくカーンと同時に鳴らさなければいけないようで、ホロヴィッツなんかの演奏を見てもはっきりそう演奏されています。右手のD音を半音下げて+11thにしたら弾きやすいけど、怒られますよね(笑)。

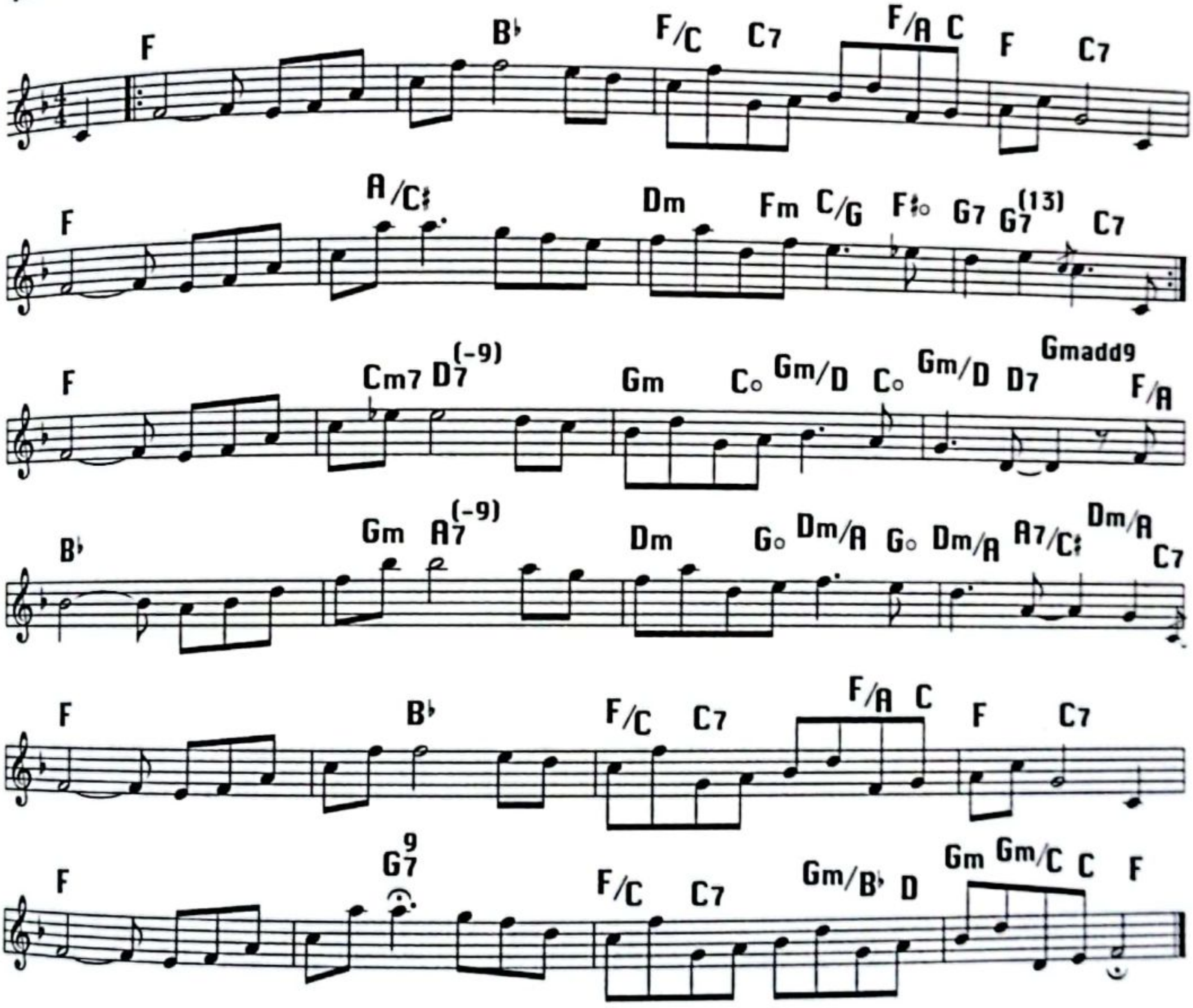
ところで、出だしの和音(や他にも見られる)ですが、原譜では左手で下から[F　C　A]、右手で[F　C　F]と指定されています。左手で[F

CamScannerでスキャン

C F]、右手で[A C F]と弾けば手が交差しないですむのになぜだろうと思い、以前自身のワークショップ(TZBOLABO)に作曲家の新垣隆さんをお招きした際に質問しました。すると、これはもしオーケストラにアレンジした場合、たとえばトロンボーンとホルンでこの和音を分担するとして、トロンボーンで[C A]、ホルンで[F C]という音程にしたほうが響きがよくなるから、とのこと。なるほど、オーケストレーションを意識した上での指使いになってるんですね。なんと繊細な！

モチーフとしてはたった4小節ですが、淡い転調感を伴ってくり返す中に表出する複雑な心の揺らぎ。こんな素敵な曲が一生のうちに1曲でも作れたらなあ。でも、これは苦悩と病に悩まされたシューマンの人生があってこその、命のかけらなのかもしれません。

〈トロイメライ〉収録アルバム
ウラディミール・ホロヴィッツ
『ベルリン・コンサート1986』
1986年 (Sony Classical)

[譜例1]〈トロイメライ〉メロディ&コード譜

CamScannerでスキャン

44 ロックで生まれた超名演ジャズ

ケニー・カークランド（スティング）〈ブリング・オン・ザ・ナイト～ホエン・ザ・ワールド・イズ・ランニング・ダウン〉

Kenny Kirkland [Sting] 'Bring on the Night / When The World Is Running Down, You Make The Best Of What's Still Around' *words and music by Sting*

その年代を代表するトップ・スターといえば、1940年代がフランク・シナトラ、50年代がエルヴィス・プレスリー、60年代はビートルズ、70年代はスティーヴィー・ワンダー、80年代はマイケル・ジャクソンということになると思いますが、90年代となると、CDやパソコン、インターネットの普及で、ぶっちぎり人気アーティストというのが絞りづらくなりました。

そんな中でも圧倒的にカッコよかったのがスティング。ザ・ポリス時代も人気でしたが、ジャズ・ミュージシャンを従えてソロ活動を始めたことで（85年）、新たなファンを獲得することに成功。サックスがブランフォード・マルサリス、ベースがマイルス・デイヴィス・バンドにいたダリル・ジョーンズ、ドラムがウェザー・リポートのオマー・ハキム。筆者はジャズ・フュージョン方面からスティング・ファンになった口です。

その中でも初期のライヴ音源から、ジャズ系キーボーディストは皆憧れたであろうケニー・カークランドのソロについて触れたいと思います。あまりに有名なソロなので、本人のものはもちろん、トランスクライブ譜や完コピ演奏動画がYouTubeに複数上がっています。

ソロにいく前に、この曲の特異な構成を把握しておきましょう。曲名からわかるとおり、歌い始めの部分が〈ブリング・オン・ザ・ナイト〉という曲で、哀愁漂うギターのアルペジオがスティングらしさを表出させます。

Ａ部はトップノートが

［ラ　ソ　ファ#　ラ　ソ　シ　ラ　ソ］で、コード進行はEマイナー・キーの［Ⅵ-Ⅶ-Ⅰ］と、いたってシンプルですが、E音を共通音として鳴らし、それにまとわりつくような動きがビートルズの〈ブラックバード〉を思わせます【譜例1】。

Ｂ部は平行長調上の

| G | Bm7 | C Am7 | Bm7 D |

となり、祝祭感が湧き上がります。

それに続き2分20秒から〈ホエン・ザ・ワールド・イズ・ランニング・ダウン〉に突入。ベースのルートは［C　D　E］と前曲と変わらないのですが、すべて7thコードとなりファンキー／ブルージーな印象に変わります。ここでのバンドのグルーヴ、そしてケニー・カークランドのYAMAHA CP-80（エレクトリック・グランド・ピアノ）によるコンピング【譜例2】、そしてソロが圧巻！　大部分はEマイナー・ブルース・ペンタトニックまたはCリディアン7thの

［ド　レ　ミ　ファ#　ソ　ラ　シ♭］でアプローチされますが、ところどころで飛び出すアウト・フレーズのカッコよさ！　ここでその全貌は記載できませんが、アドリブ・ソロをカッコよくするためのヒントになればと思い、ポイントだけ紹介します。

【譜例3】ではコードを3段にわたって記してありますが、いちばん下が元のコード進行、中段がリハーモナイズされ実際に鳴らされるコード、上段がアドリブ・ラインの発想となっているであろうコードです。

前半は5分35秒から、C7上でF7sus4、D7上ではC、D♭というコードをぶつけていますが、私の解釈では［Cm7(11)　Dm7(11)　E♭m7(11)］というマイナー・コードの全音＋半音上昇をおこな

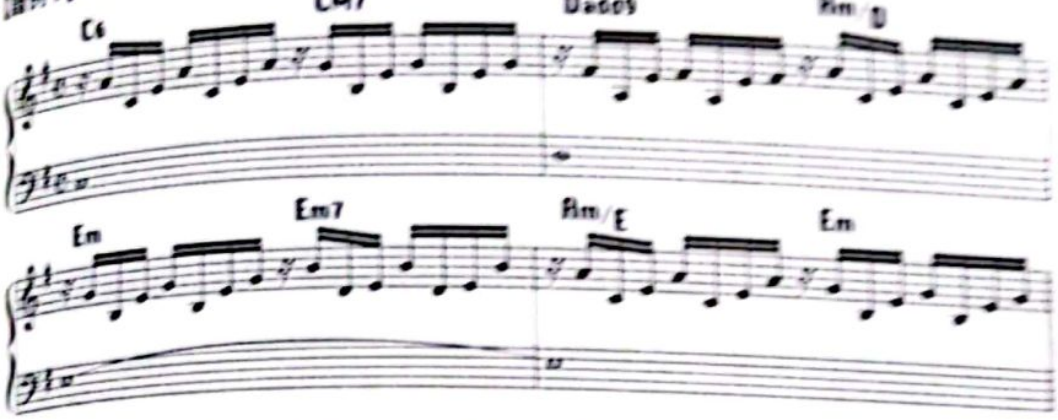
CamScannerでスキャン

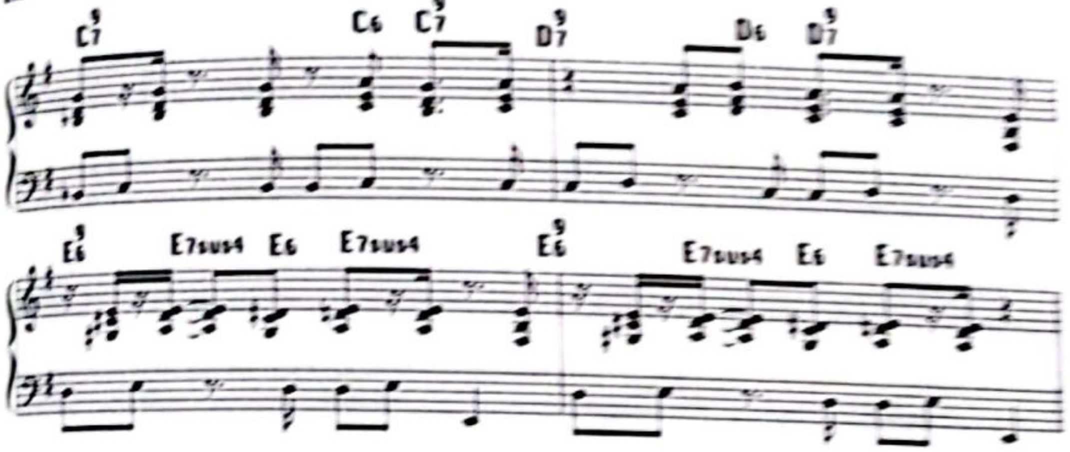
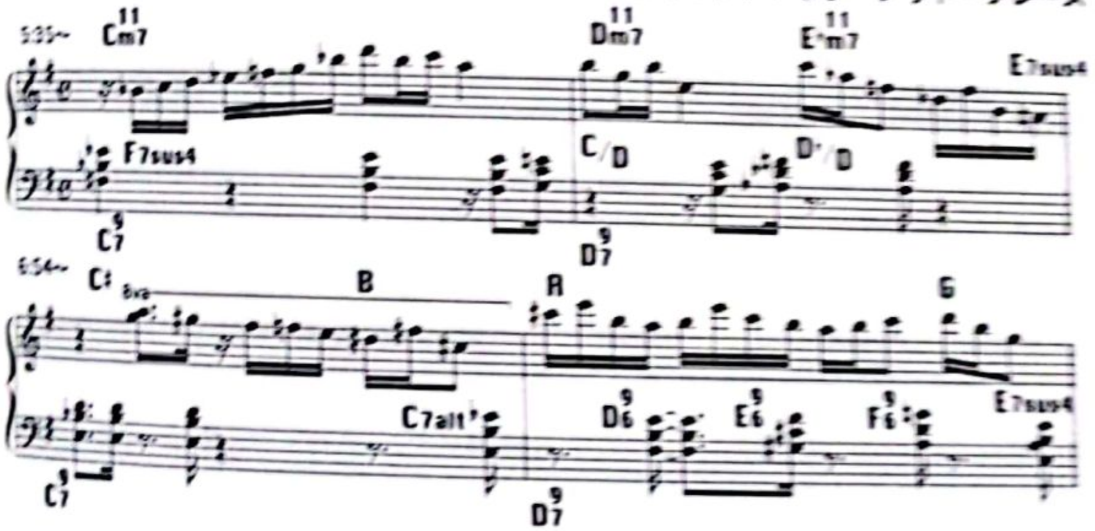
っているのだと思います。

後半6分54秒からは、D7上でD6(9)に変化させた4度和音を16分でクいながらE6(9)、F6(9)（いずれもルートなし）と、ここでも全音＋半音上昇。お手は[C♯ B A G]という全音下降にのっとったラインが絡み、とてもコンテンポラリー。4度和音とペンタトニック的なラインというのはマッコイ・タイナーの手法から来ているのかもしれません。

上京2年目の[illegible]青年は、19[illegible]年の東京ドーム来日公演を目撃し、ケニーのソロに釘付け、と見せかけて、じつはセクシーなコーラスとダンサーが気になってしょうがなかったのを思い出します。

【譜例1】〈ブリング・オン・ザ・ナイト〉A部　ギター＆ベース譜



【譜例2】〈ホエン・ザ・ワールド・イズ・ランニング・ダウン〉コンピング＆ベース譜

【譜例3】〈ホエン・ザ・ワールド・イズ・ランニング・ダウン〉アドリブ・アウト・フレーズ

〈ブリング・オン・ザ・ナイト〜ホエン・ザ・ワールド・イズ・ランニング・ダウン〉収録アルバム
スティング『ブリング・オン・ザ・ナイト』
1986年（A&M）

45 モードで悶々。アレンジがコントロールする感情

JUJU〈even if〉

JUJU 'even if'　*words and music by Ken Hirai*

この連載を担当し始めてしばらくの間、隣のページに掲載されていたのが冨田恵一さんのコラムで、とても光栄に思っていました。冨田さんを最初に意識したのは中島美嘉〈STARS〉(秋元康作詞、川口大輔作曲) のアレンジ。なんて上質なLAサウンドを作る方なんだろう、と。自分が歌モノに傾倒していたらこうなりたかったかも、なんて僭越ながら比較してしまうくらい、心を掴まれたものです。

さて、2020年10月にリリースされたJUJUの男歌カヴァー集『俺のリクエスト』は秋にぴったりの名作集。中でも冨田ラボ (冨田恵一の別名義) さんアレンジの〈even if〉(平井堅作詞・作曲) はモーダルかつ「今ジャズ」な響きもあり、歌詞のやるせなさと相まってまたしてもハートを掴まれました。

[A]部、“目の前の彼女を射止められず悶々としている”ところの原曲のコード進行は、

| FM7 | Cadd9/E |
| Dm7　G7 | C　C7 |

と、サブドミナントⅣからトニック3rdベース、[Ⅱ-Ⅴ-Ⅰ] という聞き慣れた進行です。JUJUのキーはE♭なので移調すると、

| A♭M7 | E♭add9/G |
| Fm7　B♭7 | E♭　E♭7 |

となるところを冨田さんは、

| B♭m9　A♭M7/C | Fm9　Gm9 |
| B♭m9　A♭M7/C | Fm9　Gm9 |

と、♭系であることはそのままに、まったく異なるモーダルなハーモニーに着せ替え【譜例1】。イントロからのカリンバ音を使ったクール・アフリカンなムードと相まって、平行移動好きな私にはどストライク！　そうか、モードは悶々とした気持ちにふさわしいんだな。

[B]部は、“彼女をあきらめかけた”アンニュイなムードに変化。おやっ？と思う不思議なピアノの動きがあります。| A♭M7 | Cm7 | のところ、2小節目のCm7でCドリアン・スケール上の [ファ　ラ♮　ド] がきらっと光ります。続く3小節目は | Dm7(-5)　G7 | と行きそうなところを | F/G　Fdim7 | とし、Cメロディックマイナーで下降【譜例2】。そういったズラしがあってこそ、その後の

| Fdim7/C　Cm | Edim7　C7/G |

という古典的な響きが生きてきます。

それにしてもこのシーンでの“カシスソーダ”という言葉のインパクトよ。曲のタイトル〈カシスソーダ〉でもよかったのでは？　なんて。

[C]部は、“勇気出せよ！(でも彼氏いるんだろ)”なゴスペル調。ここは情感溢れる進行に加え、ちょっとスパイスが効いています。曲の山といえる「♪酔い始めてるのかな」「♪独りよがりだけど」「♪飲み干して〜」([ファ　ミ♭　レ　ド]) で、本来 [G7　C7] とドミナントが続くところで、[D♭7(13)　CM7　C7/E] というホーンの動きがあります。つまりG7を裏コードのD♭7とし、さらにC7のところで一瞬M7であるB音が鳴る！【譜例3】。ここ、以前ホセ・ジェイムズを分析した際 (09) に [D♭7　C7→Fm9] と解決するところで、[D♭M7　CM7→Fm9] とメジャーの平行移動を使っていたのと同様のドミナント7→M7変換！　新しさを感じます。

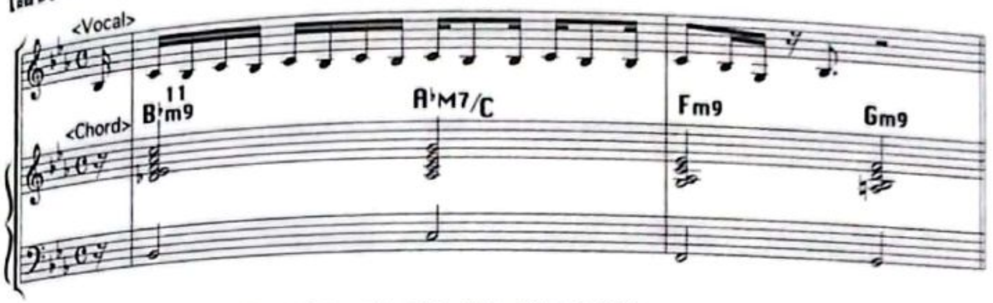
スマホ内蔵スピーカーで聴いてもしんみりくるアレンジですが、イヤホンや大きなスピーカーで

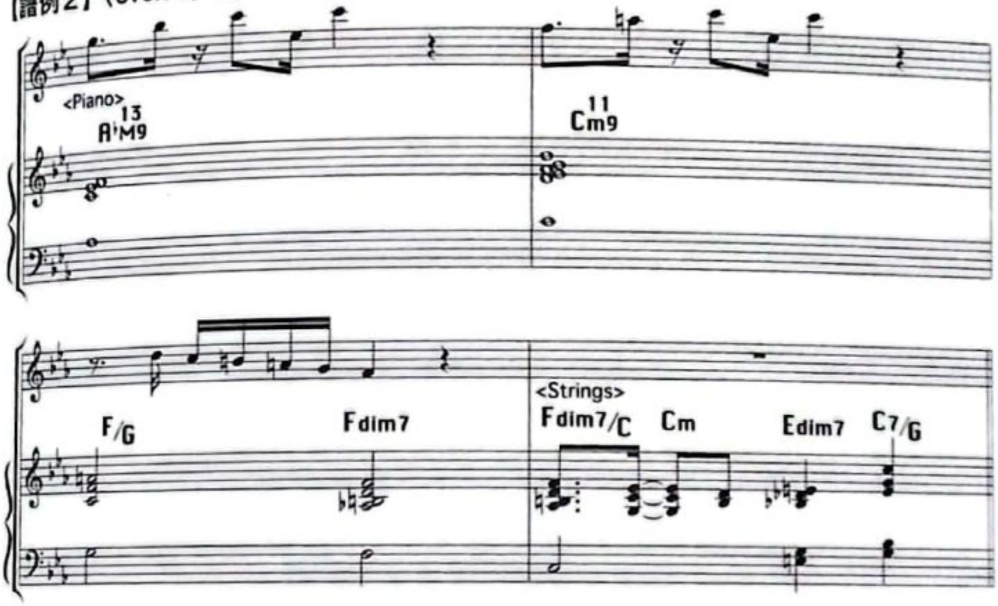
CamScannerでスキャン

聴いてごらんなさい！　シンセ・ベースのドライブ感のスゴいこと。２回目のⒸなんてピッチベンドと速いパッセージで"もう奪っちゃえよ！"と煽る煽る。

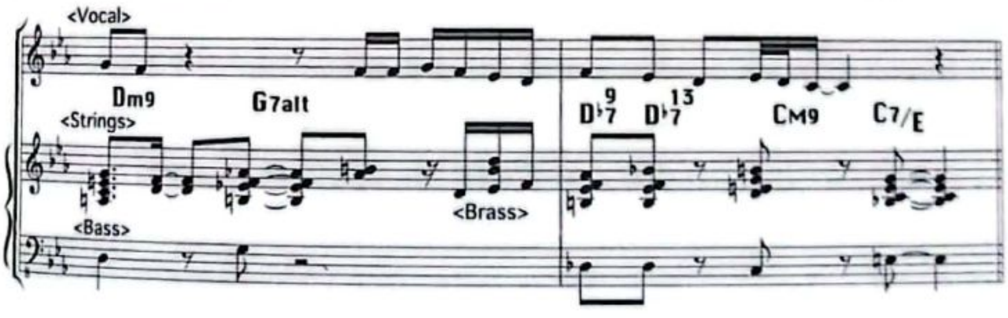
じつは筆者もJUJUさんの『Delicious ～ JUJU's Jazz 2nd Dish ～』で１曲、菊地成孔アレンジの〈ミスティ〉を弾かせてもらっているのです。その時もサスガうまいなあと思っていたけれど、今作でのJUJUさんはしっとりと切なさが深まり、さらにネクスト・ステージに昇華されました。

以前、主宰するワークショップ「TZBOLABO」に冨田さんをお招きし、"歌モノ vs インスト"と題した対談レクチャーをおこなったことがあります。ドラム・セットの緻密すぎるサンプリング話に驚愕する一方、フレンドリーなお人柄と心から音楽を愛している姿勢、話し上手聞き上手で、大切なことに気づかせてもらいながら爆笑の渦。徹底的に凝りながらもつねにポップな視点で俯瞰している、そのバランス感からあの素敵なアレンジやサウンドが生まれているんだと納得させられました。

【譜例1】〈even if〉Ⓐ部　歌メロディ＆コード譜

【譜例2】〈even if〉Ⓑ部　ピアノとストリングスの動き



【譜例3】〈even if〉Ⓒ部　歌メロディ＆ストリング、ホーン、ベースの動き



〈even if〉収録アルバム
JUJU『俺のRequest』
2020年（SMEJ Associated）

CamScannerでスキャン

46 地球のウラ側にいた、もうひとりのTZBO

モノ・フォンタナ〈Bahía Carmesí〉

Mono Fontana 'Bahía Carmesí'　*music by Mono Fontana*

コロナ禍の今、もっとも訪れられそうもない日本の反対側に思いを馳せましょう。2002年にファナ・モリーナやフェルナンド・カブサッキが初来日したこともあり、アルゼンチン音響派と呼ばれるシーンが話題になりましたが、鍵盤奏者で作曲家・即興演奏家のモノ・フォンタナもその中の重要人物。寡作の彼が1998年に発表したファースト・アルバム「シルエロ」(原題「Ciruelo」。プラムという意味。種をまき芽が出て花が咲き実がなるという成長、音楽の広がりへの期待が込められている)は熱心なファンを獲得しました。

モノ・フォンタナことフアン・カルロス・フォンタナは1959年ブエノスアイレス生まれ。幼少の頃から太鼓を叩いていたのでmono(スペイン語で猿)とあだ名がついて、それが芸名になったそうな。10歳の頃にはプロとして演奏し始め、マルチ・プレイヤーだけれどまったくの独学で、ピアノを始めたのも20歳の頃。ある日クラブにビル・エヴァンスの譜面が落ちていて、そのたった1枚からコード理論や記譜法などすべてを理解したという天才肌。また、映像に合わせて弾くということをたくさんやっていたそうで、映画のような音楽性はそこで培われたのかもしれない。などなど、このへんのエピソードは、2作目「クリバス」のライナーノーツ(松山晋也)や勝井祐二さんの記事から得た情報なんですが、山本精一さんと勝井さんがアルゼンチンに乗り込んで彼らとセッションした作品「Chichipio」「Izumi」も含めチェックしてみてください。

さて、一大音絵巻「シルエロ」の中で、ひときわ楽曲として完成度の高いのが2曲目〈Bahía Carmesí〉。サンバとイスラム音楽が混ざったようなゆったりビートの上で、声や数々のパーカッション、民族楽器などのノイズが万華鏡のようにちりばめられる中、「ダイアトニック」「Ⅱ-V-Ⅰ」「半音下降進行」「クリシェ」「モーダルな転調感」などが多彩に組み合わさり、この音しかないんだ!という揺るぎないハーモニーとメロディが訥々と展開されます。ベースの役割をチェロが担い、Root感を曖昧にすることでより淡い色彩感を醸しだします。

形式というものはなくIntro～A B C D E Fとどんどん展開し、一定のコード進行をループすることがありません。ヒップホップなどとは真逆のスタイル。この長いコーラスをくり返して変奏したりアドリブ・ソロなんかするよりも、1回テーマのみツルッと演奏すればそれだけで感動的な、つまりクラシックの交響曲のような作りになっているのです。

特徴的な音の動きを1箇所だけ挙げておきましょう。3分37秒からの動きは、コードGのところでベースが3rdから[シ　ド　ド♯　レ　レ♯　ミ]と上昇。転調して[Ⅱ-V-Ⅰ]を経た3分58秒のD♭M7からは[ラ♭　ラ　シ♭]、G♭M7で[レ♭　レ♮　ミ♭]、BM7で[ファ♯　ソ　ソ♯]と、5th音から半音ずつ上昇する動きがロマン派的でジワジワきます【譜例】。

2004年、東京ザヴィヌルバッハでアルバム「a8v」を出した頃、菊地成孔氏が「南米のエリザベス・テイラー」の撮影・取材とやらでアルゼンチンを訪れた際に、「地球のウラ側に坪口とそっくりな鍵盤奏者がいた」という、それがモノ・フォンタナだったのです。実際聴いてみたら「いや～どうかなぁ、転調好きでモーダルな淡いコード

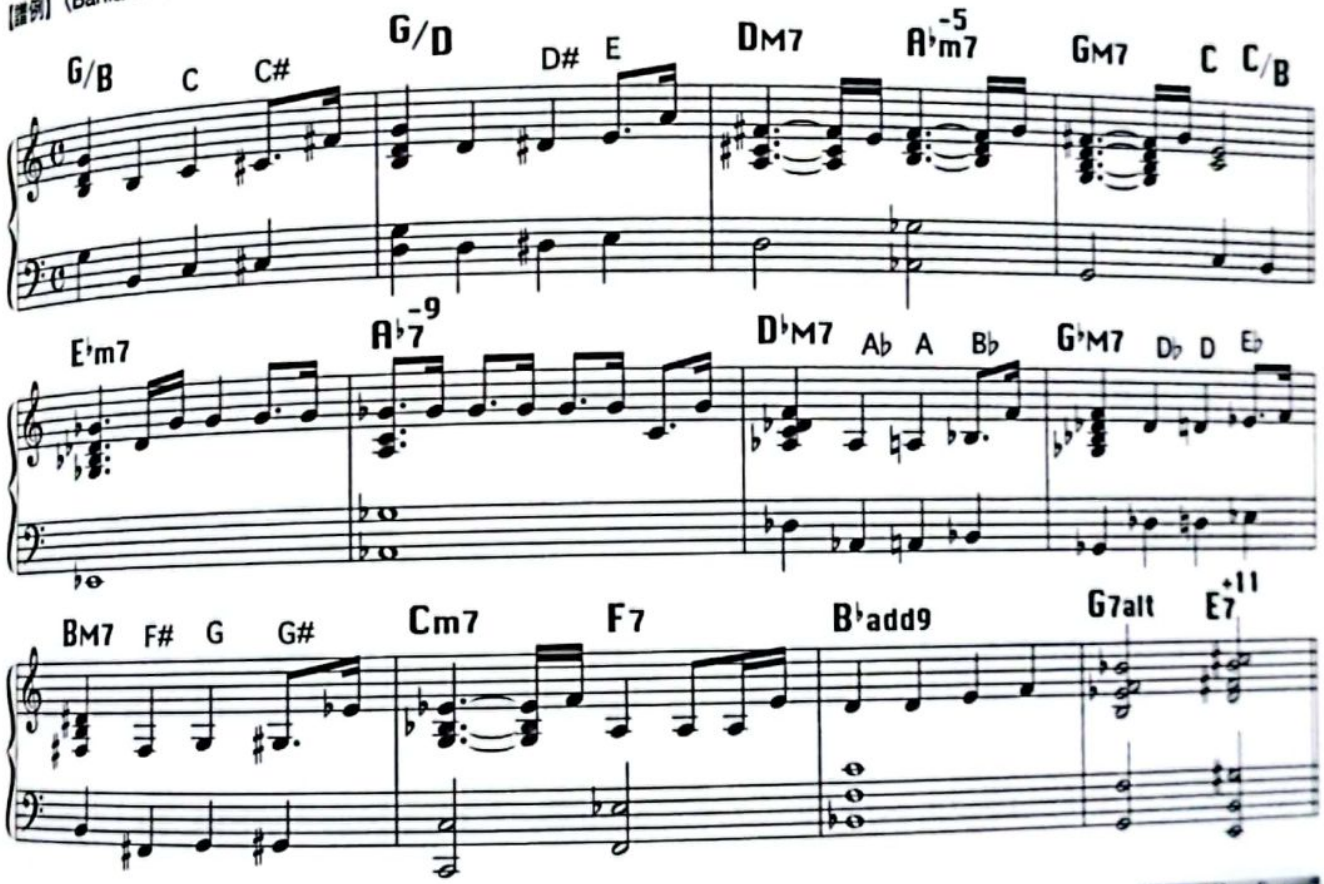
CamScannerでスキャン

使いという意味では似てるけどさ、より感覚的だし自然音や民族音楽のコラージュ・センスは俺にはないよー」。

ポスト・ウェザー・リポートなんて囁かれたこともあるようで、アルバム９曲目なんかの"夢のカーニヴァル"的な楽しさはジョー・ザヴィヌルを思い起こさせるけれど、バンドとしての出力が違います。ウェザーはジャズの伝統とスキルを持ち合わせた演奏家が集まり、クラシックの素養を持つウィーン人がシンセを駆使して再構築／突然変異させたもの。譜面を駆使するし、第一マッチョ！ モノさんにはマッチョさがなく譜面も使わず、オリジナル・ミュージックとして孤高の純粋さを感じます。あー、マッチョ感の希薄さが僕と共通するといわれればそうかもね。

裏ジャケの写真にある、Kurzweil K2000というサンプリング可能なデジタル・キーボード１台っきりを弾いている姿が印象的。1990年代の隠れ名機を使い倒している様子からも、天然でオリジナリティの塊のような人なんだということがうかがえます。

モノさんは、閉所が苦手で飛行機には乗りたくないという繊細な方、日本で生拝見するチャンスはなさそうなので、僕でよければこの曲たまに演奏しますね（多重演奏YouTube動画あります。下段QRコード参照）。

【譜例】〈Bahía Carmesí〉の3'37"から

坪口昌恭による
〈Bahía Carmesí〉多重演奏動画
https://www.youtube.com/watch?v=8vLYifPewLQ&t=12s

〈Bahía Carmesí〉収録アルバム
モノ・フォンタナ『シルエロ』
1998年（Melopea Dicos）

47 ピアノの音(ヴォイス)を奏でる6本の弦

パスクァーレ・グラッソ〈アイル・リメンバー・エイプリル〉
Pasquale Grasso 'I'll Remember April' *words by Patricia Johnston, Don Raye, music by Gene de Paul*

筆者は、ニューヨークにあるバリー・ハリス氏(ビバップ伝道師ピアニスト、尚美学園大学ジャズコース元客員教授)のご自宅に3度お招きいただいたことがあります。1940年代に建てられたとは思えないモダンな建物の広いワン・フロアにグランド・ピアノが2台。このお家、なんとパノニカ男爵夫人が所有していた「キャットハウス」なのです。1970年代からバリーが住んで、晩年具合の良くなかったセロニアス・モンクを養っていたようです。そのジャズの聖地に足を踏み入れたときは震えましたね。でも、くつろいだり感慨にふけっている暇はありません。

2回目に訪れたときだったか、部屋にはイタリア人のサックスとギターの若い兄弟がいて、入るやいなや「ツボ！　なにかプレイして」と言われ、ここぞとモンクの曲を弾くと「次は半音上げて……」といきなり12キーで演奏させられます。こちらがF#やBであたふたしてバリーに笑われている横で、その兄弟はスラスラと弾きこなします。セッションの後は、バリーの提示する法則を使って音の変化を作っていくようなドープな勉強会に続くわけですが、そうこうしてるうちにバリーですら教わる側になってしまうほど高度で美しい技が飛び出します。「ツボ、世界にはすごいヤツがいるだろう」とバリーご満悦。そう、その兄弟こそルイジ&パスクァーレ・グラッソ。なんていうのかな、そよ風のように上手い人っていうのは世の中にいるもんだとたいへん刺激を受けたのに、兄ルイジの名前しか覚えてなかった呑気な私です。

そんなパスクァーレの演奏は、アート・テイタム、バド・パウエル、バリー・ハリス直系のヴィルトゥオーゾなピアノ・プレイをそのままギターでやってしまったかのよう。一貫したイディオムで演奏されている数々のレパートリーの中で、絞りに絞って『Solo Standards』(2020年)の1曲目〈アイル・リメンバー・エイプリル(四月の思い出)〉にフォーカスしてみます。

イントロの動きはバリーの〈ナシメント〉を思い起こさせる[GM7　C7(13)]で、オープン・ヴォイシングがすでにピアノみたい【譜例1】。

Ａ部は、Gメジャー部分で#5thが加えられたトゥルー・メジャー・スケール

[ソ　ラ　シ　ド　レ　レ#　ミ　ファ#　ソ]

に基づいたメジャー6&ディミニッシュの動き(3小節目にトニック・ディミニッシュ Gdim7)、そしてGマイナー部分でトゥルー・マイナースケール

[ソ　ラ　シ♭　ド　レ　レ#　ミ　ファ#　ソ]

に基づいたマイナー6&ディミニッシュの動き、というバリーが提唱する伝統的音使いを当然のごとく活用。次のAmに行く前に3rdセブンスであるB7を挟んでいて、ここにホールトーン(全音音階)が単音と3度重ねで使われます。

[Bm7(-5)　E7]のところではディミニッシュの音階で駆け上がり、次のAmもマイナー&ディミニッシュで動きます【譜例2】。

Ｂ部、[Cm　CmM7　Cm7　F7]のクリシェ部分で使われるアルペジオ・パターン、B♭M7時の[7→♭7→6][9→♭9→Root]といった3度和音半音下降の動き【譜例3】など、すべてバリー・ハリス・ワークショップで教わることです。

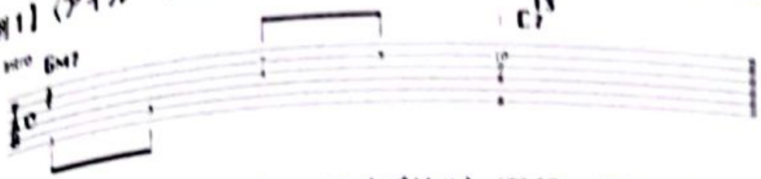
パスクァーレの特別なところは、ギターなのでピアノよりも発音数が間引かれること。また半音

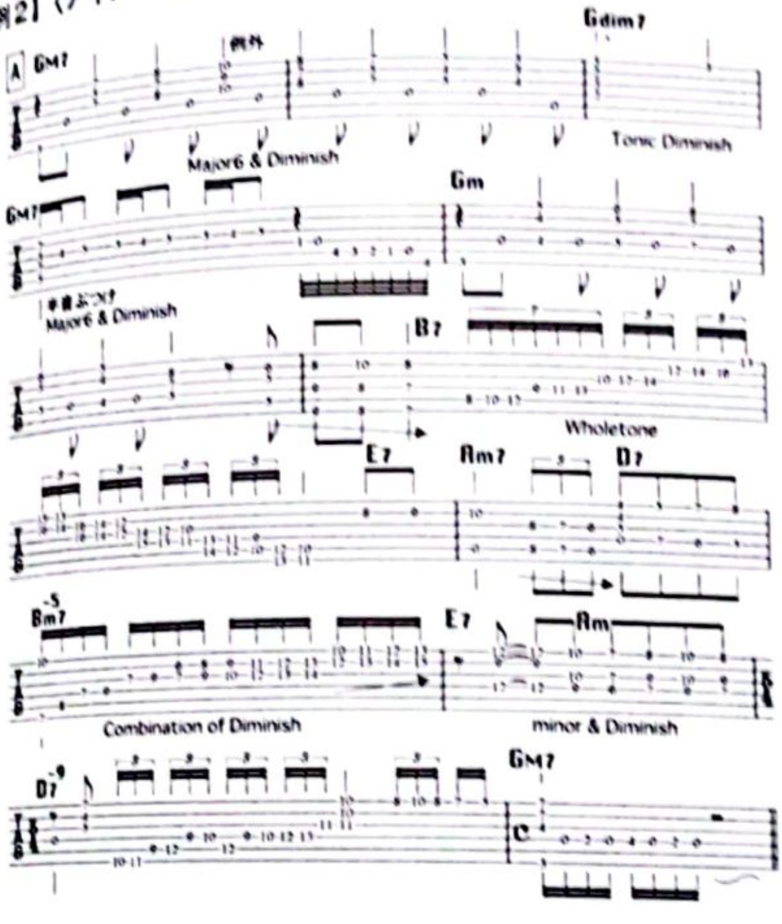
CamScannerでスキャン

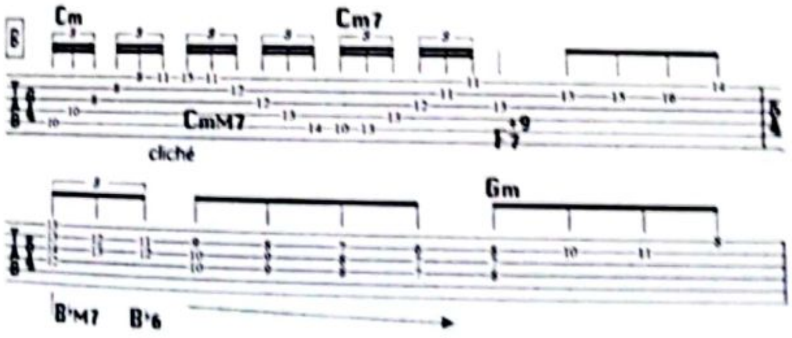
…上または下からアプローチしてゆく動きが随所に見られました【譜例の一・印】。動画を見ると、右手の指4本が対等で小指までふんだんに活用されていることに驚きます。ギタリスト宮嶋洋輔氏によると、右手でピックを持ちながら小指も使っているのは珍しく、イントロの和音【譜例1】やホールトーンを重音で弾くのはギターでは難易度高いそう。そしてギターでもっとも弾きやすいブルース・ペンタトニックやチョーキングの類はまったく出てこない代わりに、半音でぶつけたりホールトーンだったりと、そんなところも含めて特異に響くのではないでしょうか。

クラシック・ギターのテクニックでオールド・スクールなビバップ・メソッドを実践し、ギター表現の可能性を拡張するパスクァーレ・グラッソ。今後の活躍に期待大です。

【譜例1】〈アイル・リメンバー・エイプリル〉イントロ部　ギター譜



【譜例2】〈アイル・リメンバー・エイプリル〉[A]部　ギター譜

【譜例3】〈アイル・リメンバー・エイプリル〉[B]部　ギター譜



TAB譜作成：宮嶋洋輔

〈アイル・リメンバー・エイプリル〉収録アルバム
パスクァーレ・グラッソ
『Solo Standards』
2020年（Masterworks）

48 ドラム・セットを民族楽器に置換した深淵ポップス

マイケル・リーグ〈センティネル・スピーシーズ〉
Michael League 'Sentinel Species' *music by Michael League*

2013年にYouTubeに発表されたあの映像。スナーキー・パピー〈サムシング〉(デヴィッド・フォスター&ブレッダ・ラッセル作詞・作曲)の、演奏者を取り囲むギャラリーも皆ヘッドホンを付けて楽しんでいる公開録音風景は、ネット配信ジャズの先駆けともいえるインパクトがありました。音大ジャズ教育の成果と教会等での実践が熟したと思わせるメンバーの力量と、強い絆によるタイトで柔らかいアンサンブル、それに加えレイラ・ハサウェイの重音発声を使った一人ハモり技にはバンド・メンバーから全世界までが度肝を抜かれました。その後4度グラミー賞を受賞することになる最初の曲です。

今回紹介するのは、その〈サムシング〉を収録したライヴ・アルバム『ファミリー・ディナー・ヴォリューム・ワン』といきたいところですが、スナーキーのリーダーでベーシスト、マイケル・リーグの最新初ソロ・アルバム『ソー・メニー・ミー』の方です。

このアルバムの特徴はとても明確です。コロナ禍ゆえに完成したといえるマイケルの一人多重録音によるポップス作品ですが、ドラム・セットの代わりにトルコやモロッコなどの民族打楽器(Bendir、Doholla、Sumbati、Bobmo Leguero、Riq、Krakeb、Moroccan Darbuka、Tarijaなど)がふんだんに使われていること。それも余技の域を超え、たいへん練られています。マイケル自身の作詞作曲であり、安定したうねるベースはもちろん、バック・コーラス的だけれど歌もすごくうまい。シンセの使い方もノスタルジックで情感溢れまくり。楽器の使い分けや制作に至るエピソードは、柳楽光隆氏のCDライナーノーツやnote (https://note.com/elis_ragina/n/neb8919ff56e0) に詳しく書かれていますが、マイケルは実際にトルコに長期滞在してパーカッションのレッスンを受け、熟達したというから驚きです。とはいっても伝統的なスタイルにこだわって演奏するのではなく、本来ドラム・セットで演奏するパターンを、自分でチョイスした打楽器でアンサンブル構成したという点に価値があります。本人がポップスと明言しているように、それこそピーター・ガブリエル、XTC、ティアーズ・フォー・フィアーズ、ビョークなどの影響が見られます。フュージョンにありがちなテクニカルなキメが一切ないところも個人的にツボなんです。

さて、アルバム1曲目〈センティネル・スピーシーズ〉を分析してみましょう。コード進行を見ると、大きく3つのセクションからなっています。

3種類の打楽器を組み合わせたイントロに続き、ポルタメントの効いたシンセ・パッドと淡い歌が登場するA部はFメジャー:[IV－VI－I－III]というダイアトニック1つおき。05のロバート・グラスパーで提唱した「蛇腹サイクル」(共通音3つずつで連結してゆく発想)のコード進行でできています【譜例1】。

歌がフィーチャーされるB部はキーがDメジャーとなり、[VI－I－II－VI－V－III] [VI－I－II－IV－V]と、いずれもダイアトニック内のコードしか使っていません【譜例2】。

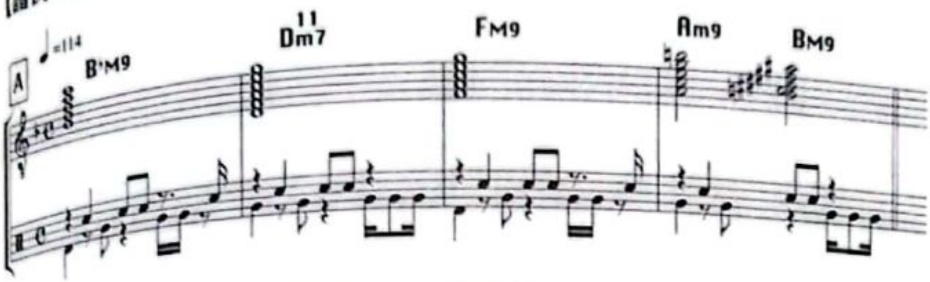
A部からB部に行く際、短三度下に転調しているのですが、間にBM7というアプローチ・コードがあるためか、あまり強い転調感を伴いません。ところが再び短三度上のA部に戻る時、ここで初めて転調が起こったような感動があります。

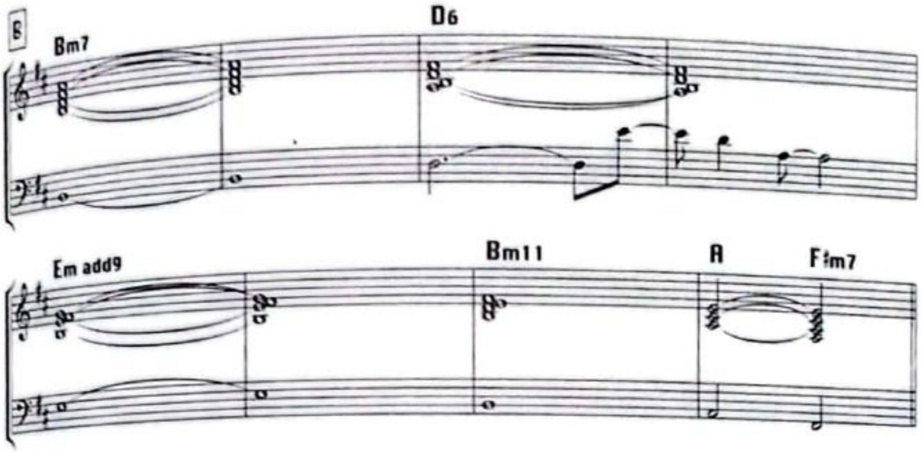
CamScannerでスキャン

続くC部では打楽器がいったんなくなり、G7に♮11thを加えたG7(11)/FとA♭M7(+11)、つまりGミクソリディアン（Fリディアン）とA♭リディアン（Fドリアン）の2モードで、ここも短三度転調といえます【譜例3】。打楽器が復活するC部は、4つ目のセクションかと思えるほどガラッと雰囲気が変わりダークなシーンとなりますが、C部とC部はコード的には同じなのです（歌も同じ）。柔らかいシンセパッドにするか、ノイジーな単音ギターにするかで大違い。

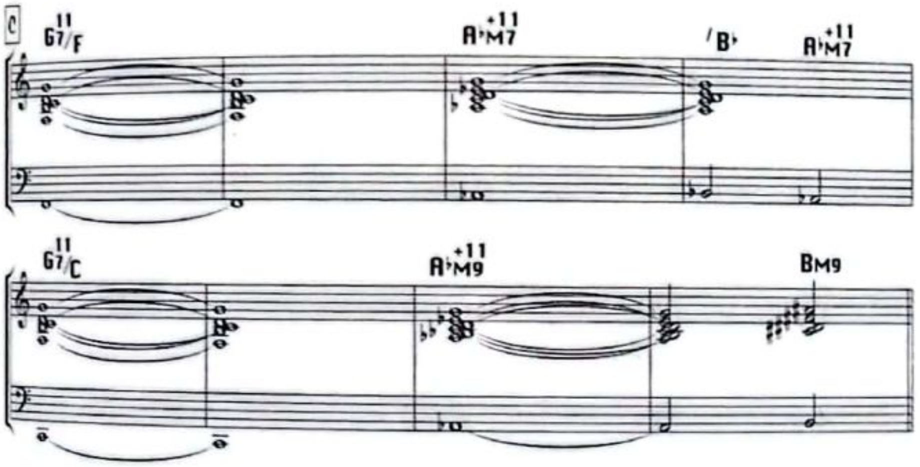
その先A部に戻った時、こっそり全音上がってCM9→となりますが、ふた回し目で元のB♭M9→に戻りエンディングへ。

いやあ、淡い印象の曲（アルバム全体も）ですが、さすがスナーキーのベーシスト、意外に凝っていて吟味が的確。それにしてもドラム・セット・レスだとこんなにサウンドの様相が変わるんだね！

【譜例1】〈センティネル・スピーシーズ〉A部前半　シンセパッド&パーカッション譜

【譜例2】〈センティネル・スピーシーズ〉B部前半　シンセパッド譜



【譜例3】〈センティネル・スピーシーズ〉C部後半　シンセパッド&ベース譜



〈センティネル・スピーシーズ〉収録アルバム
マイケル・リーグ
『ソー・メニー・ミー』
2021年
（GroundUP Music）

参考アルバム
スナーキー・パピー
『ファミリー・ディナー・ヴォリューム・ワン』
2013年
（Ropeadope Records）

スナーキー・パピー feat.レイラ・ハサウェイ〈サムシング〉

https://www.youtube.com/watch?v=0SJlgTLe0hc

CamScannerでスキャン

49 フリー・ジャズ恩人に潜むビバップの歌心

山下洋輔〈音楽乱土〉
Yosuke Yamashita 'Music Land'　*music by Yosuke Yamashita*

皆さんそれぞれに、この人と出会ったからこそ今の自分がある、という存在があると思います。本や映画、音楽、絵画など影響はさまざまだと思いますが、やはり作者・演者ご本人に直接お目にかかるというインパクトは絶大です。筆者の場合は日本フリー・ジャズ界のパイオニアであるピアニスト／エッセイスト山下洋輔さん。高校３年の春、郷里福井県でのコンサート直前に会ってお話しする機会を作っていただき、さらに翌日、高校の音楽室で私の演奏を聴いてくださいました。なにを弾いたと思います？　リチャード・ティーとデイヴ・グルーシンの完コピ（笑）。洋輔さん曰く「今の２曲は俺より上手いな」と。直後、ブルースやテンション・コードの基礎、聴くべきピアニスト（ハンプトン・ホーズ、バド・パウエル、セロニアス・モンク）など、自分はハチャメチャな演奏をしておきながら、他人には真っ当なことを（←過日ご本人の言）ワンポイント・レッスンしてくださいました。

じつは洋輔さんのファンになったのはエッセイ『ピアニストを笑え』（新潮文庫）を読んだのが先です。そして最初に聴いたアルバムが『寿限無Vol.2』（1981年）。それまでは渡辺貞夫さんをきっかけに、先のふたりやクルセイダーズ、クインシー・ジョーンズ、グローヴァー・ワシントン・ジュニアなどのクロスオーヴァー／フュージョン系に夢中だったわけですが、聴いたことのないハチャメチャ感に触れ、その瞬間、坪口少年の感性が開いた気がします。オスカー・ピーターソンを聴いてすごいと思う感覚と真逆というか、こんなふうにしてもいいんだ、これなら俺でもできるかも、という天真爛漫な気持ちにさせられたことが大きいですね。さっそく、楽器をやったことのない友達に縦笛を吹かせてフリー・セッションしたりして。

上京してからもたびたびお目にかかることがあり、12年後、東京ザヴィヌルバッハを立ち上げた頃はとても興味を持ってくださり、大阪で共演もしました。ソロ・ピアノ作を出した時はタワーレコード店内で対談もしましたよ。「どこからともなく電子音が聞こえてきて、なんだこりゃ？ってなるね」とおっしゃるから、それこそ洋輔さんの、両手の指を素早く交互に打ちつける猫弾き奏法や肘打ちの代わりですと言うと妙に納得されていました。伊藤ゴローさんプロデュース作『ゲッツ／ジルベルト+50』のお披露目ライヴでは交代でピアノを弾く機会もありました。

さて、『寿限無Vol.2』から１曲目〈音楽乱土〉を取り上げます。テーマ部は譜割りが日本語的で漫才の名台詞のよう。イントロはピアノでインパクトが出せるような音形になっていて、E♭add7/Gに続く３連符のフレーズはG7にフィットするトライトーン（Gのホールトーン上）、続いて［F　F♯　G］という動き、［ファ　シ♭　ソ　ド　ラ　ファ　ソ］という童謡のようなユニゾンまでを総合してG＝ドミナントの役割を担い、Ａ部のCmに解決します。

Ａ部は［Cm7　Gm7］という２コード、つまりC Dorian上の［Ⅰ－Ⅴ］（アドリブ・パートもこれ）なんですが、ここバド・パウエルの〈ブルー・パール〉に似ています。そういえば洋輔さん、モードは通ってないとおっしゃってたなあ。続いて［F♭add9/A♭（＝Eadd9/G♯）　D♭7alt］という独特な動きがありますが、ベースに着目すると

CamScannerでスキャン

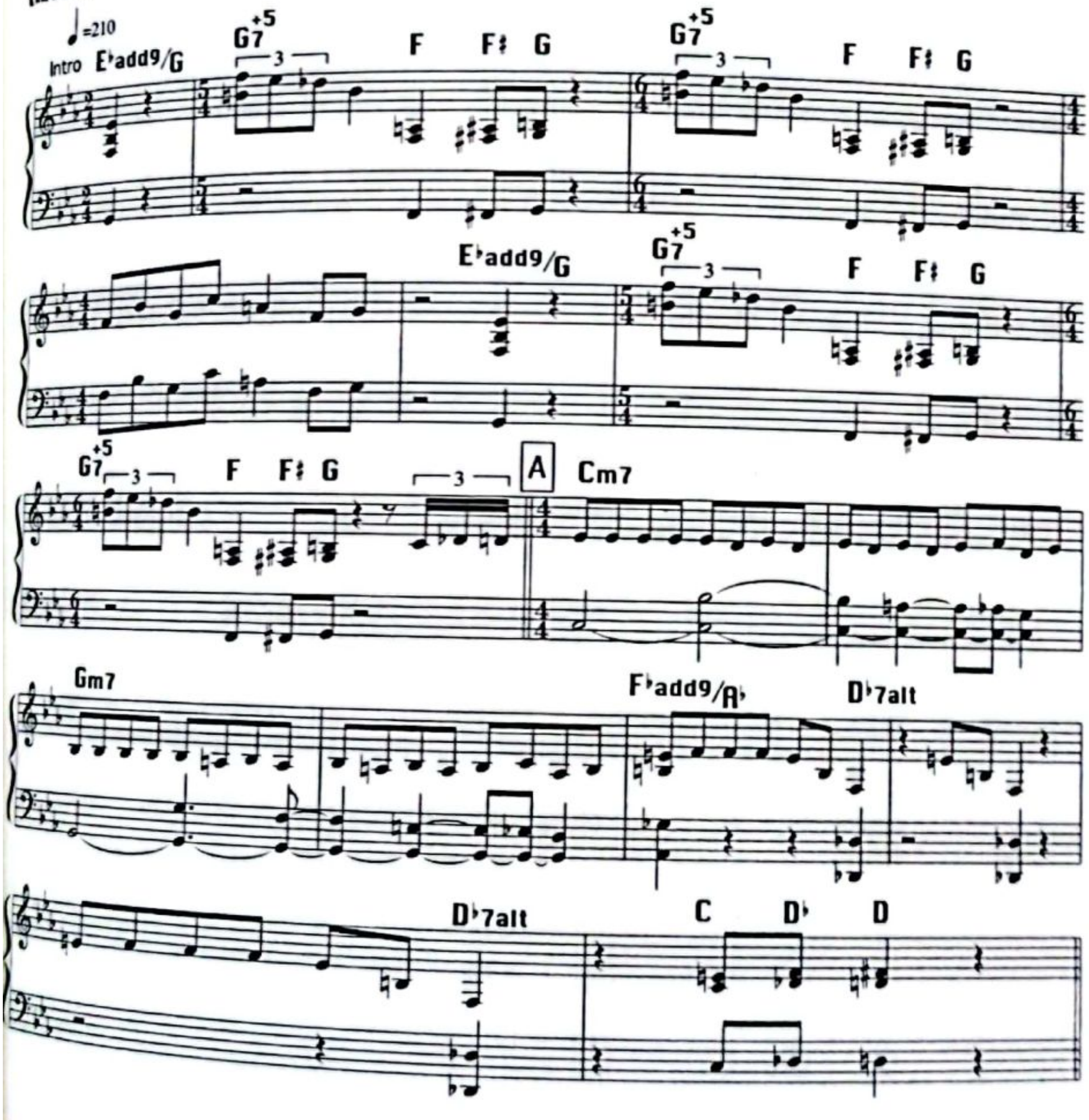
［Ⅱ-Ⅴ］から発想している気もします。

アドリブを聴いてみましょう。向井滋春（tb）氏の艶っぽいトーンは音楽をポップにしていますが、Gm7のところでGホールトーン（♭5th）な音使いをしたり、ハズし感もかっこいい。洋輔さんのフレーズにはGmのドミナントであるD7（ファ#）も出てきたりクロマチック・リゾルブがあったり、つまり要所要所にビバップの歌心を感じるのです。それ以外はお家芸の半音ずらしフレーズや左手オクターヴでアクセント、ペッカー（perc）氏のホイッスルが、「ピアノやばいの来るぞー」とアラートのように鳴り響くやいなや、猫弾き奏法が炸裂！

全体にはラテン風味がありますが、ピアノ・ソロでスイングになる部分も含め、日本人、いや村上ポンタ秀一（ds）氏、川端民生（b）氏を擁したこのメンバーでなければ出せない独特な和製Grooveを感じます。

『寿限無Vol.2』は、フュージョン・ブーム真っ只中の気配もあり、洋輔さんは39歳にして人脈と色彩感が開花した作品。もちろん山下トリオの真骨頂である『キアズマ』（1976年）などは必聴だし、とにかくライヴを観るべし。怒涛のエネルギー！　痛快すぎて笑って涙が出ます。最近私は、坂田明さんと共演させていただく機会が増え、シンセもバンバン使うんですが、やはり洋輔さんの弾きっぷりがよぎってしまいますね。

【譜例1】〈音楽乱土〉テーマ・ピアノ譜



〈音楽乱土〉収録アルバム
山下洋輔
『寿限無 Vol.1 & 2～山下洋輔の世界』
1981年（Frasco）

CamScannerでスキャン

50 ズレてもノれるファンク・マジック

ジェームス・ブラウン〈アイ・ガット・ザ・フィーリン〉

James Brown "I Got The Feelin'"　words and music by James Brown

ファンク・ミュージックを初めて意識した時のことを思い出してみましょう。小学生の頃に観いたTVヒーロー物の劇伴にそういった要素はあったし、1970年代終盤のディスコ・ブーム、80年代クロスオーヴァーやフュージョンにも多分にその要素は含まれていましたが、これぞファンク！という演奏をしたのは大学時代、パーティ仕様の社会人バンドに誘われたとき。そのレパートリーの大半を占めていたジェームス・ブラウン（以下JB）が最初です。

ゲロッパ！（〈セックス・マシーン〉70年）でおなじみの"ファンキー・プレジデント"JBは、もともとDoo-Wopの影響が残る12/8拍子のロッカバラードと呼ばれるスタイルでメロウに歌い上げるシンガーだったようですが、60年代半ばから〈アイ・ガット・ユー（アイ・フィール・グッド）〉を筆頭にファンク・ビートが色濃くなりました。それに並ぶ〈アイ・ガット・ザ・フィーリン〉（68年）を今回紹介しますが、この曲、拍子がちょっとナゾなんです。

楽器編成はJBのヴォーカルのほか、ホーン隊（トランペット2人、トロンボーン、アルト・テナー・バリトンのサックス3人）、ギター2人、ベース、ドラム。構成は、出だしからしばらくくり返されるF7一発の部分のA部、展開して$B^{\flat}7$となるB部、またAに戻ったあと、ホーンによるキメが出てきてC7と、ブルースを踏襲したスタイルであることがわかります。

まず冒頭のA部ですが、ボーッと聞いていると拍のアタマが違って聞こえることがあります。原因としては、ドラムのキックが1拍目に2発あること、スネアが2拍目4拍目ともに裏にくること、ホーンが2拍目3拍目裏に鳴らされることが挙げられます。B部もホーンは2拍目の裏。ここまでで裏返らなかったとしても、おやっと思うのがキメです。スチャ・スチャ・スチャ・スタ・スパーーーーとホーン&スネアが全部裏打ちした後、裏返ったタイミングのままJBは「♪ベビベビービ」と歌い始めます。「ベビベビ」はさすがに1拍目から歌っているはず。となるとそれまでの認識は拍頭を8分音符前にズラすべきだったのか！

このほかの、テンポの速いライヴ音源（『ライヴ・イン・ダラス '68』）などを聴くと最初の拍で合っていることがわかるし、似たリズム・フィギュアの〈コールド・スウェット〉では裏打ちのキメが出てきて、スネア"頭"のあと、パーーーと行く型が見られます。ということは!!

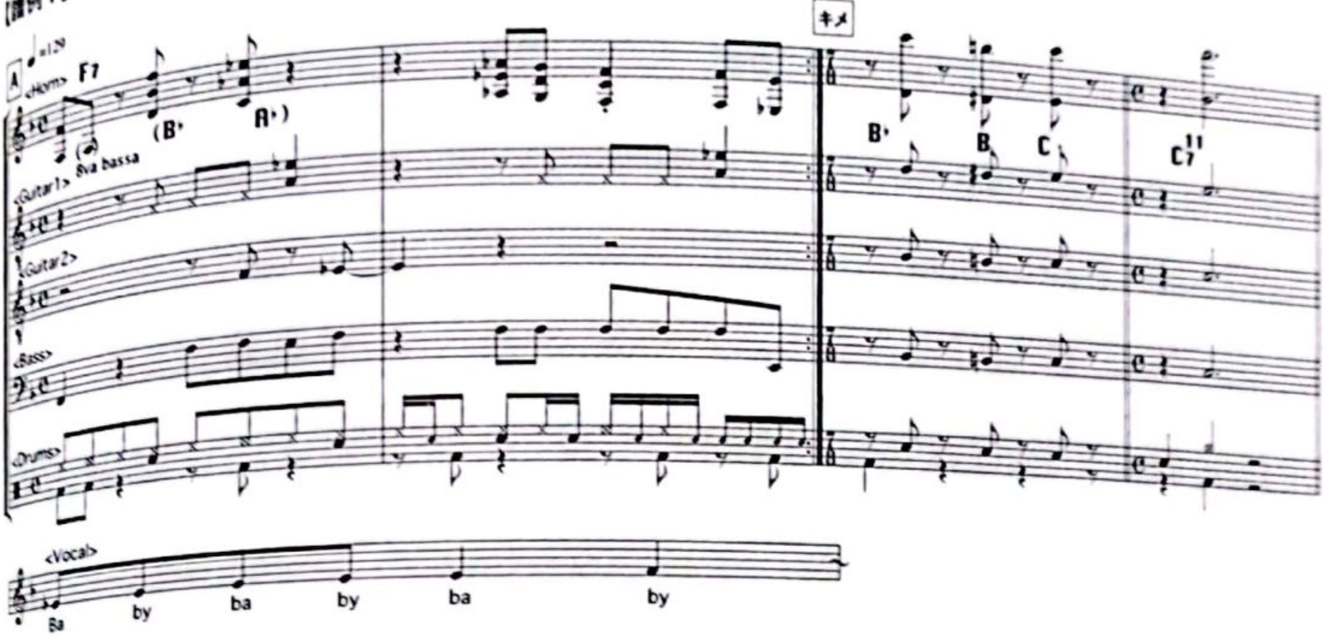
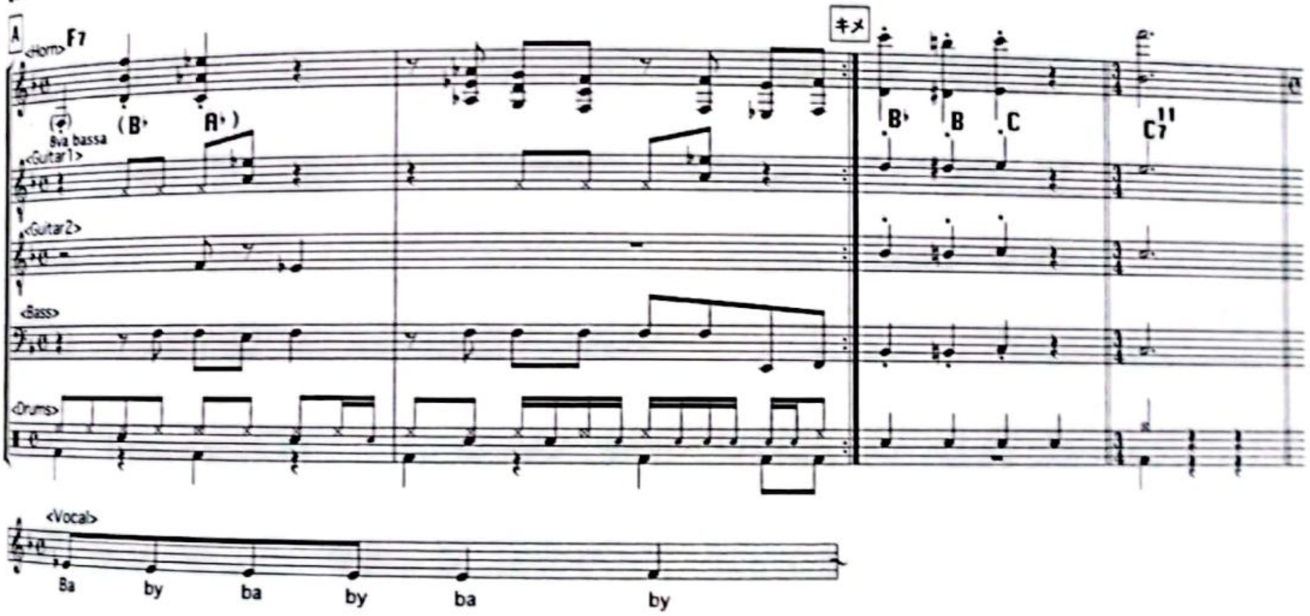
私の見解としてはキメのホーン3発までは裏ですが（つまりこの小節だけ7/8拍子）、次のスネアを1拍目オモテとして聞いて、2拍目からパーーー、3拍待って頭から「ベビベビ～」と捉えるのが妥当だと確信しました。

というわけで、「ベビベビ」1拍目からのタイミングは固定し、A部からキメにさしかかるパート譜を2種類作ってみました（B部は割愛）。正しいと思われるのが【譜例1】、8分音符前にずらしたのが【譜例2】。正誤表みたいですが。

先日、草彅剛主演の音楽劇『アルトゥロ・ウイの興隆』を観に行ったのですが、キャストの鬼気迫る演技もさることながら、オオサカ=モノレールによるJB演奏がノリノリで最高でした。劇中半ば〈アイ・ガット・ザ・フィーリン〉が演奏されたので、とっさに観客が手拍子をする様子を観

CamScannerでスキャン

察してみたら（嫌な客ですね私）1/4くらいの人の拍手が裏返っていました。無理もありません、原曲に忠実に演奏されている証拠なんですが、そのような拍子の錯覚が起こるのがこの曲の面白さであり、裏返ってもノれちゃうのがファンク・ミュージックの魅力だと思います。

【譜例1】〈アイ・ガット・ザ・フィーリン〉正しい拍で捉えたパート譜

【譜例2】〈アイ・ガット・ザ・フィーリン〉８分音符分前にずらしたパート譜

〈アイ・ガット・ザ・フィーリン〉
収録アルバム

ジェームス・ブラウン
『アイ・ガット・ザ・フィーリン』
1968年（King）

ジェームス・ブラウン
『ライヴ・イン・ダラス '68』
1968年（King）

CamScannerでスキャン

51 「新しさ」は、じつはとっくの昔から

ブラッド・メルドー〈マドリード〉
Brad Mehldau 'Madrid' *music by Brad Mehldau*

ブラッド・メルドーは本書の16〈ダスティ・マックナゲット〉に登場していますが、ここで再度取り上げるのには理由があります。気になっていた特徴的な音使いが解明できたからです。

その前に、和声学的なアイテムをひとつ理解しておく必要があります。増六の和音というもので、イタリアの増六、フランスの増六、ドイツの増六と3種類あるのですが、ジャズ／ポップス的にコードネームで捉えるなら、CメジャーまたはCマイナーキーでいうところのA♭7のことになります。あれ、それってドミナント7だから短七度では？と思いがちですが、2度7thであるDm7(-5)の5thをベースに持ってきて（第2転回）、ドッペルドミナント（＝D7）になったことで3rdのFが#した音、ということで増六度ととらえるのが和声学的。

そのA♭7からCやCm、Gに動いてみてください。なんだかロマン派的な響きがしませんか。そう、ベートーヴェン作曲、交響曲第五番〈運命〉の冒頭、I（＝Cm）とV（＝G7）以外に初めて出てくるあの和音です。ジャズのセオリーではA♭7はD7の裏コードということになりますが、♭5thであるD音も共存させたのがフランスの増六の形。メルドーはこれを効果的に使っているのです。アルバム「プレイシズ」（2000年）収録の〈マドリード〉を聴いてみましょう。

32小節のA部、22小節のB部という変則で長めのコーラス。繊細なラテン・ビートに乗せて叙情的なメロディとなめらかなコード進行が続き、ジャズ常套の［IIm7(♭5)－V7－I］も要所要所で使われますが、sus4→3の音使いを多用したり、ベースがRoot以外の音をつなぐことでクラシカルな印象が漂います。そんな中、後半にかけてところどころ転調したような独特の香りがするわけですが、それこそが増六度のハーモニーの成せる技なのです。

たとえばアドリブ・ソロの途中1分32秒のところ、D♭mに解決するためのA♭7の時に、ヤンチャかっこいい音が加わっていると思ったら、なんとメジャー7thにあたるG音（矢印）なのです【譜例1】。G音はD♭における♭5なのでブルージーにも聞こえますが、ここでメルドーの頭にあるのは“フランスの増六”であるA7(-5)なのでしょう。たまたま鳴ってしまったのではなく、確信に満ちた音使いであることは、作曲上からも確認することができます。B♭add9→G♭7(-5)やその逆など、いずれもトニックであるB♭に対して長3度下をRootとする増六和音を使っています【譜例2】。

16ではこのことに気づかず言及できませんでしたが、〈ダスティ・マックナゲット〉でも、Dmに対してB♭7(-5)という動きがありました。そしてこれらは、筆者が中学時代から大好きだったドビュッシーの〈パスピエ〉（〈ベルガマスク組曲〉第4曲）にも見られる動きです。第一場面が終わって次のシーン、39小節目から

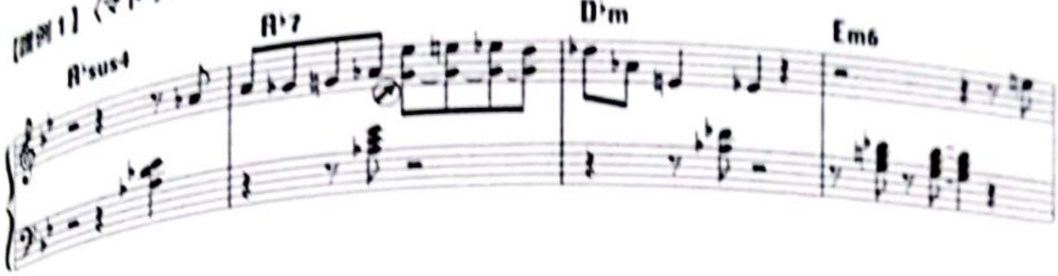
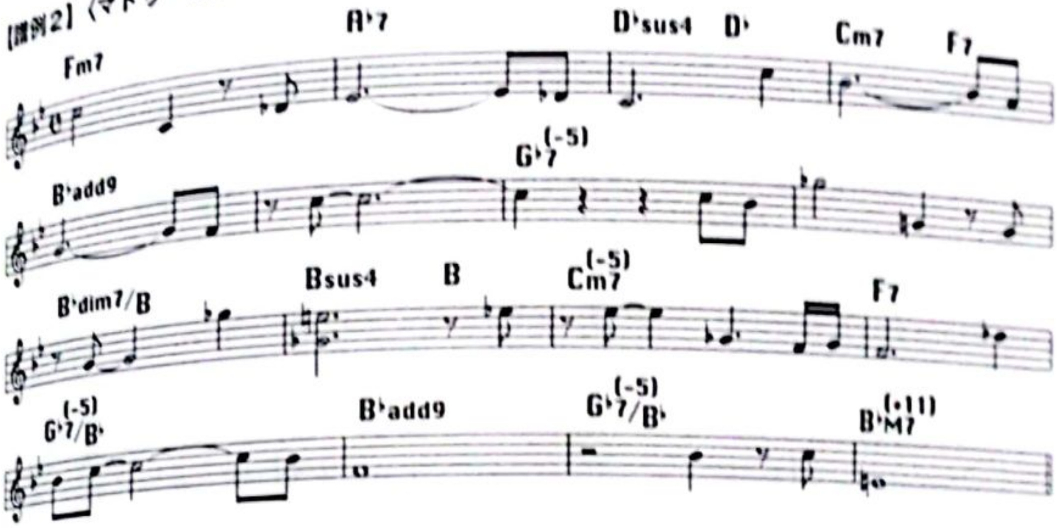
| F#m　D7/A | F#m7/C#　B7 |

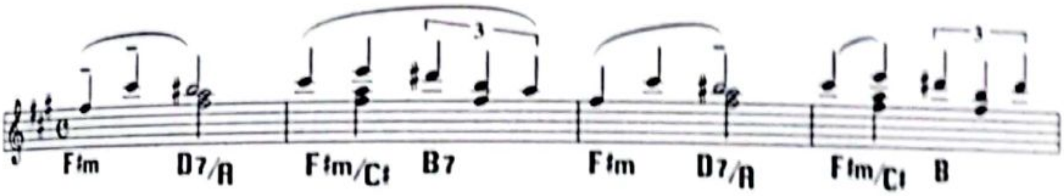
と、F#マイナーに対して4度7thであるB7も挟みながら使われる増六和音D7の切なさ美しさよ【譜例3】。このメロディ、幼少の頃に聞いたTV特撮ヒーローものにあったなぁ。そうだ「人造人間キカイダー」でジローを悩ませるギルの笛（〈悪魔の笛〉渡辺宙明作曲）。似てませんか♪タ～ラ～ラ～（笑）【譜例4】。

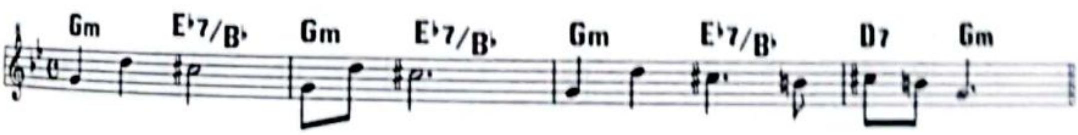
メルドーの音使いが斬新ですごいと思っていたら（ブルース・フィールを伴い、アドリブにも活

CamScannerでスキャン

用されていることが新しいのは事実ですが、それはすでにドビュッシーやショパンが使っていて、さらに元はといえば、ベートーヴェンやモーツァルトが使っていたもの。時にテレビ・ヒーローものにも応用されていたり。これ、一般的なジャズ理論だけに則っていると見失いがちなことのひとつかもしれません。新しく聞こえる響きは、じつはとっくの昔から親しまれてきたものだったりするものですね。

[譜例1]〈マドリード〉アドリブ・コーラス頭から20小節目（1：32付近）

[譜例2]〈マドリード〉B部 7～22小節目　メロディ＆コード譜ピアノ譜

[譜例3]〈パスピエ〉39～42小節目　右手＆コード譜



[譜例4]〈悪魔の笛〉メロディに無理矢理コード付け

〈マドリード〉
収録アルバム
ブラッド・メルドー
『プレイシズ』
2000年（Warner Bros.）

52 淡いハーモニーが情感を膨らませる琉球音階の名曲

上間綾乃〈てぃんさぐぬ花〉
Ayano Uema 'Tinsagunu Hana' *traditional music*

ふだんいろんな音楽に接している私たちですが、日本古来の音楽はどれくらい耳にしているでしょう？　幼少期に音楽の授業やお祭りで聴いたくらい？　筆者は両親が音楽教師で合唱部に所属していたこともあり、童謡や唱歌を耳にすることは多かったのですが、伝統的なものについてはからっきし疎いですねぇ。

音楽仲間に渥美幸裕(あつみゆきひろ)というギタリスト／作曲家がいて、邦楽の真髄を生かしながら現代スタイルに落とし込む「邦楽2.0」というプロジェクトを進めていますが、ブラジル・ミュージシャンのルーツにサンバやボサノバがあるように、日本人は邦楽を把握しておくべきという至極真面目なスタンスに頭が下がります。彼と邦楽レクチャーを企画した際、音階だけでなく時代や歴史的背景を調べると、もともと朝鮮半島や中国大陸から入ってきたものがルーツになっていて、日本人というのは昔から海外の文化を取り入れて洗練させ、独自の文化にするのが得意な人種なんだなと再確認したものです。

今回は、日本の音階に目を向けて、その違いや分類を把握し、代表曲をピックアップしようと思います。西洋音楽ではドレミファソラシ（日本古来の呼び方はヒフミヨイムナ）と7音（半音を入れれば12音）あるわけですが、日本の音階には5音だけのものが多いようです。どんな種類があるかというと、

- ヨナ抜きとも呼ばれる［C　D　E　G　A］は雅楽の呂旋法（メジャーペンタトニック）、ラを基音とする［A　C　D　E　G］は民謡音階（マイナーペンタトニック）。
- ［C　D　F　G　A］は雅楽の律旋法、ソを基音とする［G　A　C　D　F］を俗楽の陽旋法または田舎節(いなかぶし)と呼び、下降時は［E　D　C　A　G］となり律旋法を移調した形。
- 田舎節のラが半音下がって［G　A♭　C　D　F］、下降時は［E♭　D　C　A♭　G］となるのが俗楽の都節(みやこぶし)または陰旋法。う〜む、なかなかややこしい！

そこで目から鱗だったのが、民族音楽学者、故小泉文夫氏が提唱した「四種のテトラコルド」という分類です。最初に［C　F　G　C］という完全四度音程を２つつないだ（Csus4のような）音形を設定し、その間に２つの音を加えていきます。
ドとソに対する
短三度のミ♭とシ♭を加えると
［C　E♭　F　G　B♭　C］となり「民謡音階」、
短二度のレ♭とラ♭を加えると
［C　D♭　F　G　A♭　C］となり「都節音階」、
長二度のレとラを加えると
［C　D　F　G　A　C］となり「律音階」、
長三度のミとシを加えると
［C　E　F　G　B　C］となり「琉球音階」、
というふうに４種の音階が作られます。細かく掘り下げると開始音によって名称が変わったり例外はありそうですが、分類としてはこれでかなりスッキリします**【譜例１】**。

私の主宰するバンド、Ortanceのオリジナル曲〈Even Shuffle〉は、この四種のテトラコルドを用いて作曲したんですよ。

それはさておき、これらが使われている代表曲を挙げてみましょう。

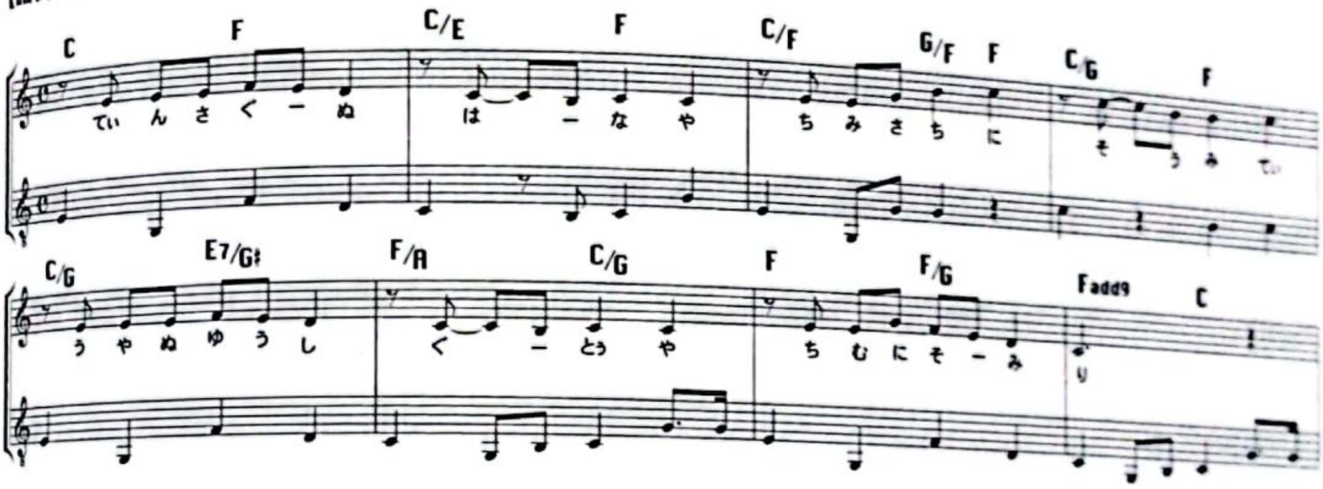
CamScannerでスキャン

■民謡音階：〈ソーラン節〉、〈砂山〉
■都節音階：〈さくらさくら〉、〈うれしいひな祭り〉(「あかりをつけましょ」の「を」のみ例外音)、〈子守唄〉(マイナー型)
■律音階：〈子守唄〉(メジャー型)、〈君が代〉(音階第1音が開始音なら「きみが」の「み」にあたるC音はすべて例外音。第4音が開始音だとしたら「やちよに」の「ち」が例外音)
■琉球音階：〈てぃんさぐぬ花〉〈ハイサイおじさん〉(いずれも「レ」に当たる音が追加される。ちなみに〈安里屋ユンタ〉はメジャーペンタ)

“ねーんねんころりーよ”で有名な〈子守唄〉は追加音の上下によって長短2つのヴァージョンがあるようです。

琉球音階による名曲〈てぃんさぐぬ花〉ですが、伝統に則していながら今を感じる演奏がないか探していたら、上間綾乃さんのヴァージョンが素敵だったのでお勧めします。三線をご自分で弾きながら歌っているのでしょう。淡いシンセパッドのハーモニーも情感を膨らませますね【譜例2】。沖縄返還50周年をお祝いすると同時に、戦争の悲惨さを胸に刻んでいきたいと思います。

【譜例1】小泉文夫氏による日本の音階「四種のテトラコルド」

【譜例2】〈てぃんさぐぬ花〉の三線リフと歌のメロディ

〈てぃんさぐぬ花〉収録アルバム
上間綾乃
『タミノウタ〜伝えたい沖縄の唄』
2017年（日本コロムビア）

CamScannerでスキャン

53 90年代トウキョウ発お洒落アイコン

ピチカート・ファイヴ〈キャットウォーク〉
PIZZICATO FIVE 'Catwalk' *words and music by Yasuharu Konishi*

サブスク、SNSの時代ですが、ラジオは今でも新しい音楽に出逢う重要なアイテムだと思いませんか？ 90年代半ばにさしかかる頃だったか、カーステのFMでかかっていきなりハートを掴まれた曲があります。ジミー・スミスの〈ザ・キャット〉をサンプリングしたであろうレトロなビートに、フラット・ワウンド弦のぎょんぎょんしたベースがカッコよく、言葉の少ない歌詞のコケティッシュなヴォーカルに悩殺されたのです！ ピチカート・ファイヴの〈トゥイギー・トゥイギー～トゥイギー対ジェイムズ・ボンド〉でした。サビのピチカート音がちゃんと5つ！なんですよ。筆者は音楽を聴くときにあまり歌詞が入ってこないタイプなのですが、ピチカート・ファイヴは別。野宮真貴さんの超お洒落ヴィジュアルと相まって、つまり小西康陽さんのプロデュース力にまんまとハマり、95年リリースのアルバム『PIZZICATO FIVE TYO～Big Hits and Jet Lags 1991-1995』や『ロマンティーク96』以降をむさぼり聴き、インストゥルメンタルな自分のPROJECTにもそのエッセンスを取り入れられないものかと苦心していたものです。

今回分析するのは、数ある名曲の中から迷い迷って『ロマンティーク96』収録の〈キャットウォーク〉(小西康陽作詞・作曲)。楽譜集『the pizzicato five songbook』での小西さん自身の解説によると、ソニア・リキエルのコレクションBGMに触発されて作った曲だそうで、その名の通り猫がすたすた歩くようなテンポのハウス。福富幸宏さんがプログラミングを担当していて、キックがRoland TR-909の定番サウンドです。サンプリングの活用が随所に見られますが、中でもスネアドラムで"タンタンタンタン・タンタンタッタ"とピッチを下げてくるフィルインが全編に使われていてキャッチー！

先に言うと、キーはBメジャーということになるんですが、イントロは
｜G♯m7 ｜F♯m9 AM7/B｜と2コードっぽくキーを希薄にし、ポエトリー・リーディングがオシャレ。唯一歌が入る A1 A2 部はそれに続きさっそくEメジャーに転調したように聞こえます。その先が規則的で、
EM9→Em9/A、DM9→Dm9/G、CM9→Cm9/F
といった、メジャーがマイナーに変換されて連結するような進行になっています。これを"長短変換Ⅱ－Ⅴぼかし"とでも名付けましょうか。実際は
EM9→GM7/A、DM9→FM7/G、CM9→E♭/F
とメジャー・コードにダイエットしたクローズド・ヴォイシングがキャッチー！ ヴォーカルのメロディは付点がついてスキップしてるみたいだけどなんだかクラシカル【譜例1】。

B部Ⅱ度コードC♯m9でストリングスが上昇し、ワクワク感が高揚。

C部のコードは
E♭M7/F→E♭M7/B♭、E♭m11→B♭m7/A♭、C♯m9→EM7/F♯
と"Ⅱ－Ⅴぼかし"で連結下降し、最後は
BM7→DM7/E "長短変換Ⅱ－Ⅴぼかし"再び。

このCの終わりはBメジャーに戻ったかのようではあるけれど、1コーラス目はBM7をⅥ度和音とみなし、［BM7→B♭sus4 B♭7］とドミナントのまま放り出されます【譜例2】。

ところが2コーラス目の後はB♭7をドミナント

CamScannerでスキャン

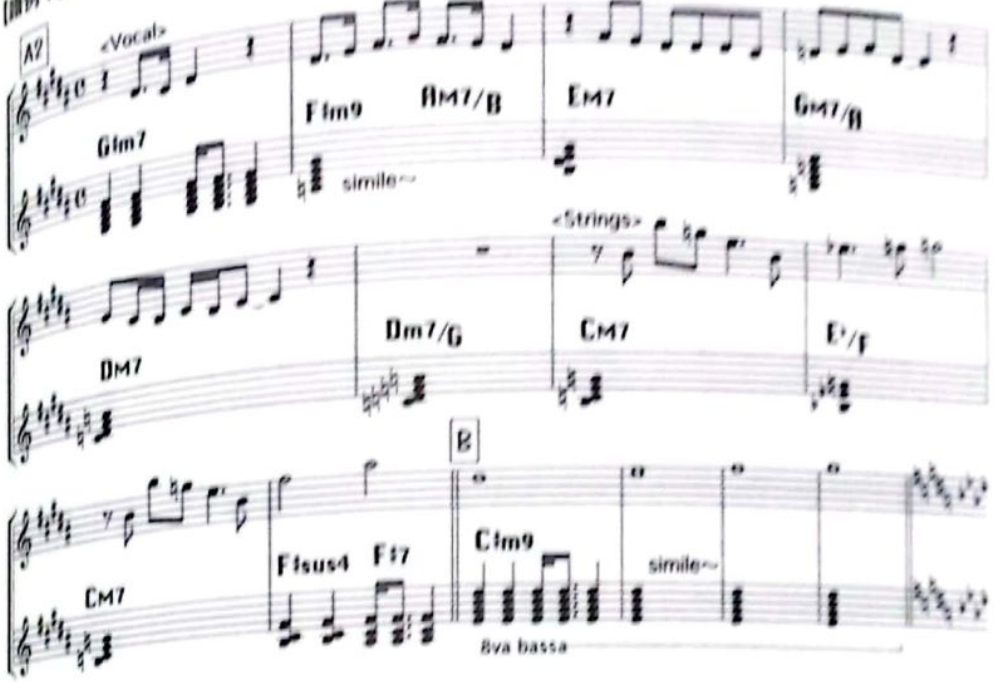
として【E♭m11】に解決し、白玉でいったん落ち着くのですが、これがあとで面白い現象を起こします。

その後3コーラス目を経て、ラストは[A1]部だけで（車で送ってくれてた「あなた」も結婚式に来てね、と。振られてんじゃん！というオチ）、CM9のあとBメジャーのドミナントである【F#sus4　F#7】を経たと思いきや、唐突に【E♭m11】で終わります。あれ、この響き？

そう、じつはこの【E♭m11】サウンドはすっきのとまったく同じサンプリング音形。この男の験り感もキャッチー！

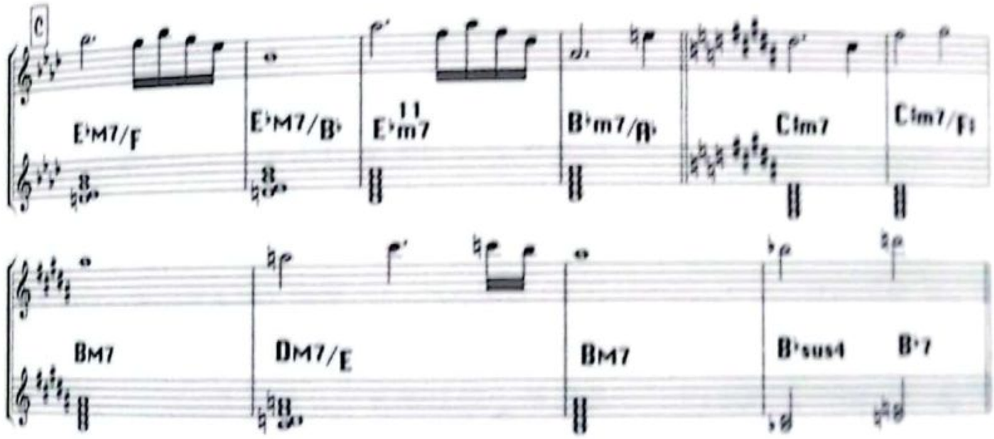
いやあ、大人っぽくて哀愁があって大好きな曲。小西さん、コード進行は手癖で作っているとご自分で書かれていますが、わりと規則正しいなと思って解説しようとしたら難しかったなあ。それとサンプリング技が相まって、お洒落泣かせキャッチー！

メロディ＆コード・バッキング譜（[A1]は[A2]より２小節長い）

【譜例1】[A2][B]部

長短変換
ツー・ファイブばかし
12キー

E△9→Em9/A
D△9→Dm9/G
C△9→Cm9/F
A♯△9→A♯m9/D♯
G♯△9→G♯m9/C♯
F♯△9→F♯m9/B
D♯△9→D♯m9/G♯
C♯△9→C♯m9/F♯
B△9→Bm9/E
A△9→Am9/D
G△9→Gm9/C
F△9→Fm9/B♭

（キャットウォーク）に挑んでる全て選定

【譜例2】[C]部　メロディ＆コード譜

（キャットウォーク）
収録アルバム
ピチカート・ファイヴ
『ロマンティーク96』
1995年（ジャケは再発盤）
（columbia＊readymade）

CamScannerでスキャン

54 ブギウギ・ピアノにある音ない音

アルバート・アモンズ〈ブギ・ウギ・ブルース〉
Albert Ammons 'Boogie Woogie Blues' *music by Albert Ammons*

ピアノ一台でビートをくり出し、ブルージーな魅力溢れる古き良きスタイル「ブギウギ・ピアノ」。左手で8分音符を重音でゴリゴリっと弾き続けてボトムをキープし、右手で3連符やアルペジオを使ったアドリブ・ソロが展開されます。筆者はモダン・ジャズ以前のラグタイムやブギウギには疎いのですが、やはりすべてのジャズ〜ポピュラー音楽のルーツであるブルースのオールド・スタイルとして習得しないわけにはいきません。ビバップ以降、コードが細分化されフレーズも複雑になったのに比べ、ブギウギはフレージングが絞られている印象です。かといってよく知られるブルース・スケールを使って弾けばいいのかというと、そうでもないみたいですね。今回はそこに焦点を当てます。

ブギウギ・スタイルで名を残したピアニストのひとりがアルバート・アモンズ（1907年生まれ）。古い音源が残っていますし、ウェブ上ではトランスクライブ譜や実演動画も見つけることができます。代表曲の一曲、その名も〈ブギ・ウギ・ブルース〉を部分的に耳コピして弾いてみました。すると特徴的な音使いがあることがわかるのですが、その前に一般的なブルース・スケール（C key）を確認しておきましょう【譜例1】。

[C E♭ F F# G B♭ C]
(マイナー・ペンタトニック基調型)
C D E♭ F F# G A B♭ C]
ドリアン基調型)
C D E♭ E F F# G A B♭ B C]
ジャー・スケール基調型)

いずれもドからとソからの同じ音型を、真ん中の接着剤ファ#でつないでいるようです。メジャー上なのにマイナーのような音程のミ♭シ♭（♭3、♭7）、そしてファ#（#4）をブルーノートと呼びます。山下洋輔さんの『風雲ジャズ帖』にも書かれていましたが、この音階を使ってある傾向に沿った動き方をするからブルースに聞こえるのです（ランダムだとそう聞こえません）。そしてこれはどこから来たのかというと、7音音階や5音音階の感覚をもったアフリカ人たちがアメリカにやって来て（そこには酷い歴史がありますが）、12平均律で調律された西洋楽器を手にして「弾きづらいな、これは！」とばかりに近似的に生まれた音階、というのが私の持論です。

ところがですよ、アルバート・アモンズのピアノには「#4th=♭5th」がほとんど見当たりません【譜例2】。皆無ではありませんが、F#音はディミニッシュ・コード（Cdimなど）を伴ってアプローチするときだけ。むしろ6th=ラ音の存在が大きいんです。メンフィス・ミュージックもそうですが、ロックンロールのベース・ラインも[ド ミ ソ "ラ" ド]ですもんね。ビバップでも□6、□m6というコードが重要で、それとディミニッシュとを行き来することでコクのあるあのサウンドが生まれます。この「6th」こそがアメリカン・ミュージックの肝ではないかと。

また、F7やG7からC7に戻る時に、必ずといっていいほどF7の構成音[ミ♭ ド ラ ファ]アルペジオ（速い動きはすべて下降型）が出てくるなど、似た動きをくり返すところに、都会的なジャズとは異なる土着性を感じます。

CamScannerでスキャン

ブギウギの影響があるザ・ビートルズの〈ゲット・バック〉でビリー・プレストンが弾くエレピソロもアルバートに似ていて、

[ラ ラ •ファ#• ラ ラ •ファ#• ラ、
ラ ラ ♭シ ド シ ラ •ファ#• ミ •ファ#•]

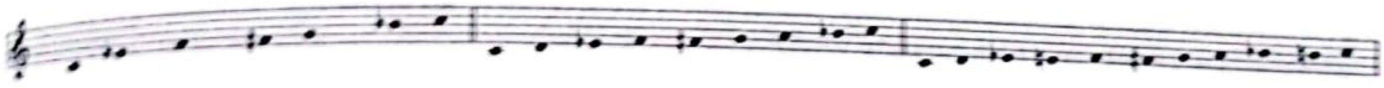
（Aメジャーkeyの6thがファ#）と、♭5th＝ミ♭はどこにもありません。マドンナの〈ミュージック〉（2000年）では、「あなたはブギウギが好きですか？」という歌詞に続くリフが

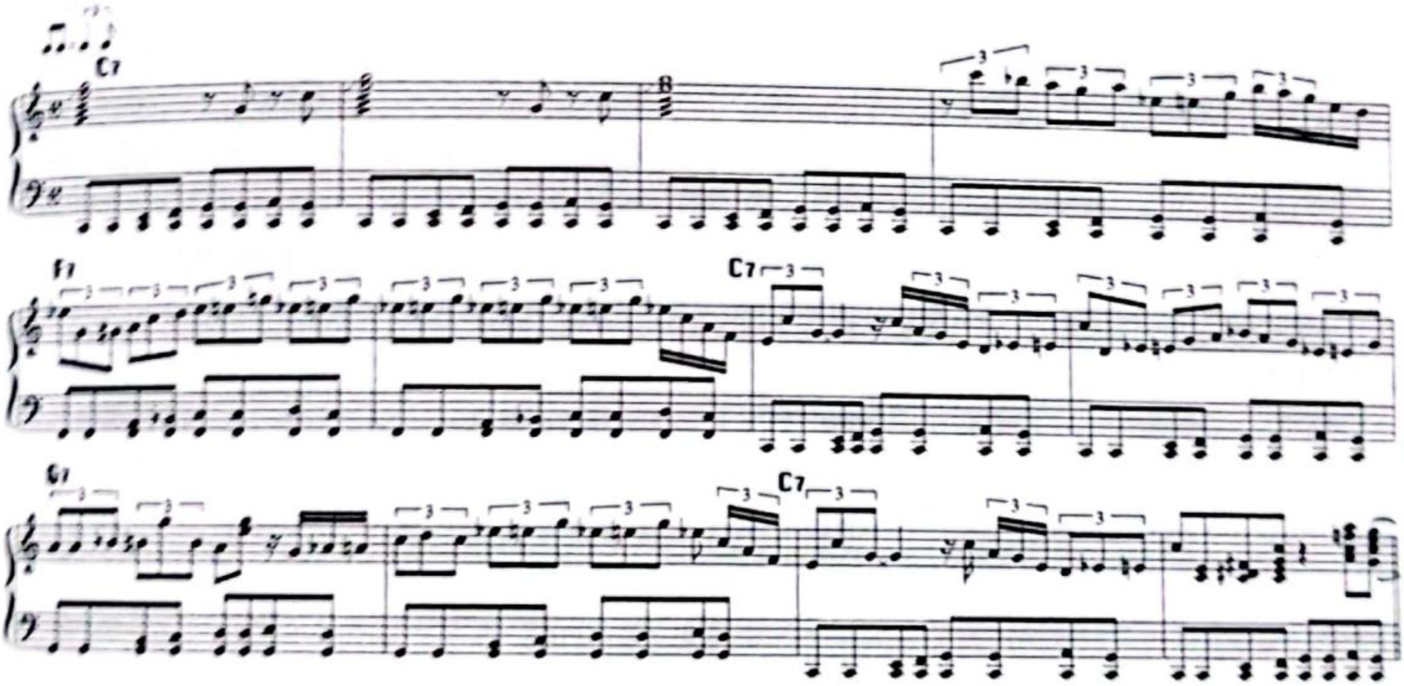
[レ レ レ •ミ•・ラ シ♭ ラ ソ •ミ• レ]

（Gマイナーkeyの6thがミ）

と、ルーツをわかっていらっしゃる！

もちろん、いわゆるブルージーなソロなどを聴くと、ベンド（チョーキング）された#4th＝♭5th音を存分に堪能できます。ただ、それにこだわりすぎると、ブギウギやニューオーリンズ・スタイルにならないんですね。6th、大事です。

【譜例1】ブルース・スケール

マイナー・ペンタトニック基調型　　ドリアン基調型　　メジャー・スケール基調型

【譜例2】アドリブ3コーラス目（0:42付近）のピアノ譜スケール基調型

〈ブギ・ウギ・ブルース〉収録アルバム
オムニバス『ブルー・ブギ』
1939年録音（Blue Note）

CamScannerでスキャン

55 ライヴとスタジオの極彩色アルバム

マイルス・デイヴィス『ライヴ・イヴィル』
Miles Davis 'Live-Evil'

大問題作『ビッチズ・ブリュー』が吹き込まれた1968年から、日本でのライヴ盤『アガルタ』『パンゲア』（1975年）でしばらくの活動休止に入るまでがエレクトリック・マイルス期と言われており、そのなかでもアブストラクト・ジャズからファンク路線に移り変わる重要作がこの『ライヴ・イヴィル』（1970年）ということになります。

本アルバムは、セラー・ドアでのライヴから4トラック86分以上が収録されている部分と、15分半のスタジオ録音の4曲があり、それらが入り組んだ曲構成になっていることで、同時期の他のアルバムと一線を画しています。ライヴの大部分は、『イン・ア・サイレント・ウェイ』からのスタイルである、ベースのオスティナート（くり返されるパターン）の上でおのおののコンピングやソロ・プレイが展開されるという構造になっていますが、今作ではベーシストがデイヴ・ホランドからマイケル・ヘンダーソンに交代し、よりファンキーになり、ベース・パターンがくっきりと提示されることでビートのフィギュアがはっきりしました。

そのいっぽうで73年以降はキーボーディスト達のクレジットが消えてハーモニー感が薄れてゆくわけですが、本作の多彩な存在感はほかでは味わえないものとなっています。各プレイヤーの怒濤のソロに耳が行きがちではありますが、ここではおもに楽曲の構造について見ていきたいと思います。

1曲目〈シヴァッド〉はEマイナー・ペンタトニックを基調として出だしから煽りますが、3分半のあたりで$E^{\flat}$に半音下がったオルガン・リフが登場してスローダウン。あれ？ どこかで聴いたことがあると思ったらこれ、『ゲット・アップ・ウィズ・イット』の〈ファンキー・トンク〉とまったく同じ演奏のミックス違いのようです。そして4分15秒のところで明らかに別テイクのセッション（[$E^{\flat}7$　A7　$A^{\flat}7$]（I-$V^{\flat}$-IV）というブルース進行の前半だけのような展開）に繋げられているのがわかります。このようなカットアップの手法はプロデューサーのテオ・マセロの手腕によるところでしょう。

〈ファンキー・トンク〉はもっともテンポが速く、Em7を基調としつつ調性にとらわれないアグレッシヴな各自のソロが展開されます。17分を過ぎたあたりからキース・ジャレットのエレピ独奏となり、それまで縛られていたベースから解き放たれたかのように自由にキーを変えて展開する様が（Fender Rhodesのトーン・バーを直に触れて音色をコントロールしているような部分も）独特です。この曲の終盤部分が意図的にカットアウトされたかと思ったら、次の〈イナモラータ・アンド・ナレーション・バイ・コンラッド・ロバーツ〉の出だしとテイストがそっくりなので、もともとはライヴとして繋がっていたものではないかと思われます。

ここまでのライヴ・トラックが、いずれもルートと7thを基調としたマイナー・ペンタトニック系のベース・ラインで始まるのに対し、〈ホワット・アイ・セイ〉だけはメジャー系。
[$E^{\flat}/B^{\flat}$　$B^{\flat}$　$A^{\flat}/B^{\flat}$　$B^{\flat}$]（IV-I-$VII^{\flat}$-I）
といった、$B^{\flat}$をペダルとしたメジャー系ブルース進行を基調にキース・ジャレットの速弾きRhodesが炸裂します。

スタジオ録音による4曲に目を向けてみましょ

CamScannerでスキャン

う。なんといってもエルメート・パスコアールの参加がこのアルバムの印象を大きく特徴づけています。

パスコアール作〈リトル・チャーチ〉の特異性を楽理的に一言で述べるなら、「リディアン・スケール」の活用ということになります。リディアン・スケールはピアノで考えると、ファの音を起点とし白鍵だけを弾いたスケールのこと。ドから始めると[C D E F# G A B]とメジャーの第四音が半音上がるスケールとなります。この音階でコードを活用するならD／C（D onC）のような分数の形になります。ジャズ的なテンション・コード（9度、11度、13度を加える）と異なり、構成音はトライアド（1度3度5度の三和音）の形をとるため、聴感上"複雑な"ハーモニーには感じませんが、ルート（ベース）がズレた位置にいることになるため浮遊した響きになっています。

〈リトル・チャーチ〉に使われているハーモニーをスケール名だけで表すなら、D Lydian、E♭ Lydian、G Lydian、F# Aeorian（D Lydian）、F Lydian、A♭ Lydian、A Lydianと、すべてリディアン・スケールで捉えることができます。

タイトルどおり、祈るような〈リトル・チャーチ〉がマイルスに与えた影響は大きかったようで、その証拠にマイルス作となっている〈ネン・ウン・タルヴェス〉と〈セリム〉（この2曲は同一曲の別ヴァージョンと言えるくらい酷似している）は、キーが半音下がっているだけでパスコアール曲とそっくりなメロディ、音色、テンポ感を伴っています。このように同じテイストのレクイエム曲が3曲挟まっていることにより、本アルバムの神秘性がより印象づけられるのではないでしょうか。

〈ジェミニ／ダブル・イメージ〉はスローなファンクで、スタジオ録音曲の中では、ベースのオスティナートを伴ったライヴ・セッションに近いフィギュアをもっています。〈ジェミニ〉がマイルス作、〈ダブル・イメージ〉がジョー・ザヴィヌル作との見解もありますが、曲がくっきりふたつに分かれているわけではないので、大きなテンポ感やベース・パターンはマイルスが提示し、その上でザヴィヌルがメロディやハーモニーの動きを作った、つまり共作なのではないでしょうか。

面白いのは、ベース音がGであるのに対し、コードやメロディはC#mやG#mというふうにズレたハーモニーになっていること。そのポリ・トーナル（複調性）感がタイトル〈ダブル・イメージ〉の由来なのでしょうか？

このように、本アルバムは8割を占めるマイナー・ペンタトニック～ブルースをボトムに据えたファンク・セッションや、キーから外れるシーン、リディアン系のレクイエム、ポリ・トーナルといった多様な要素が混在しています。それがインパクトの強いジャケットと相まって、極彩色の魅力を放ち続けているのです。

紹介アルバム
マイルス・デイヴィス『ライヴ・イヴィル』
1970年（Columbia）
本稿は2020年のマルチ・チャンネルSACD発売に際して執筆したもの。

CamScannerでスキャン

56 西洋、ブラック、そして日本ビート

イエロー・マジック・オーケストラ〈BEHIND THE MASK〉

Yellow Magic Orchestra 'BEHIND THE MASK' *words by Chris Mosdell, music by Ryuichi Sakamoto*

〈BEHIND THE MASK〉はイエロー・マジック・オーケストラ（YMO）のセカンド・アルバム『ソリッド・ステイト・サヴァイヴァー』（1979年）の5曲目に収録されています。冒頭のキラー・チューン3曲は♩=143、144、143というほぼ同じテンポで疾走し、幻想的な〈CASTALIA〉で♩=76にぐっと落としたあと、♩=116の落ち着いたミディアム・ロック調で、起承転結でいうと「転」に当たるのが〈BEHIND THE MASK〉です。

ディレイがかかったように聴こえるシンセのアルペジオ（Roland MC-8によって制御されたMoog（モーグ）IIIc）で始まり【譜例1】、そのコード進行を引き継いで[A]部に入ります。[A]は、ポリシンセによるコード・リフだけでもつかみ十分ですが【譜例3】、さらにヴォイス的なメロディ・ラインが加わり、2回目からはカウンター・メロディがハモって登場します【譜例2】。[B]は2小節おきのコード進行となり、フランジャーがかかったストリングスがスペイシーな印象を醸しだします。

この曲の顔とも言える、[A]部の大きなコード進行は

| F | D♭ |
| E♭ | Cm　C |

となっており、FメジャーとFマイナーのダイアトニックが混在する、いわばモーダル・インターチェンジと呼ばれる要素が見られます。そして、そのひとつひとつにドミナント・モーション的な動きがあり、最初のFは［C→ F→ F→ C→ F］、

D♭は［A♭→ D♭→ D♭→ A♭→ D♭］、

E♭は［B♭→ E♭→ E♭→ B♭→ E♭］、

（ここまで平行移動）

Cmは［Gm→ Cm→ Cm→ Gm→ Cm］、

そして最後にドミナントに値するCが来てFに戻ります。下部でルートと5thによるパワー・コードが鳴っているのも厳かな印象にひと役買っています【譜例3】。

これが仮に［F→ B♭→ F］、［D♭→ G♭→ D♭］、［E♭→ A♭→ E♭］、つまり［I → IV→ I］的な動きをしたらもろロックンロールな曲になってしまいますね（笑）。

さらに重要なポイントがあります。このリフは、8分音符ひとつ分前にずらすと〈ユー・リアリー・ガット・ミー〉（ザ・キンクス）で有名なギター・リフのタイミングになります。アウフタクトで食ったリズムが特徴で、ここから連想したというのは勝手な推測ですが、坂本氏は食わずにアタマからのリフを作りました。こういった1拍目を強調する作風はその後の坂本作品に数多く見られる特徴で、坂本氏自身の言う「リズミックなことに興味がなかった」ことが大きな個性となっているのです。

再度[B]部も含めて全体を見ると、

[A] F 、D♭ 、E♭ 、Cm、C

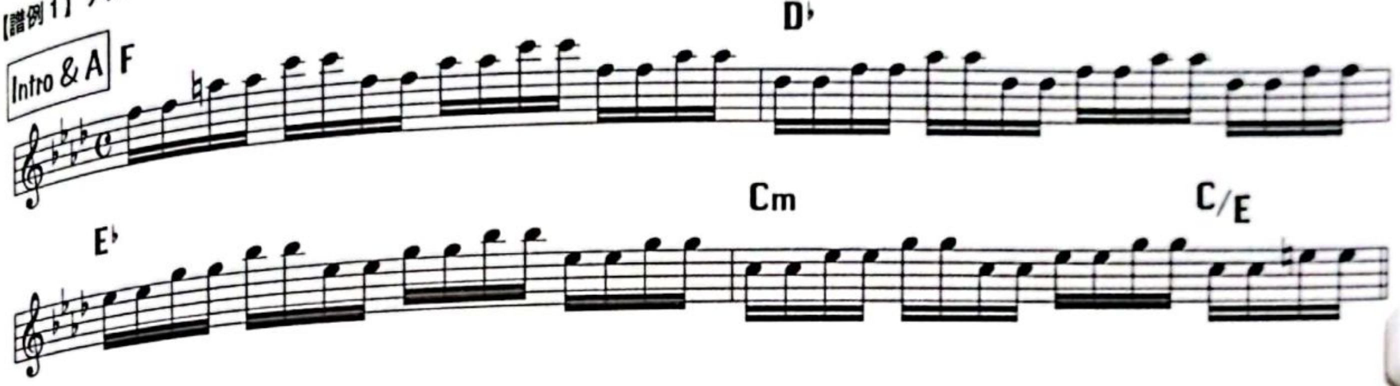
[B] D♭△7 、A♭△9 (G G♭)

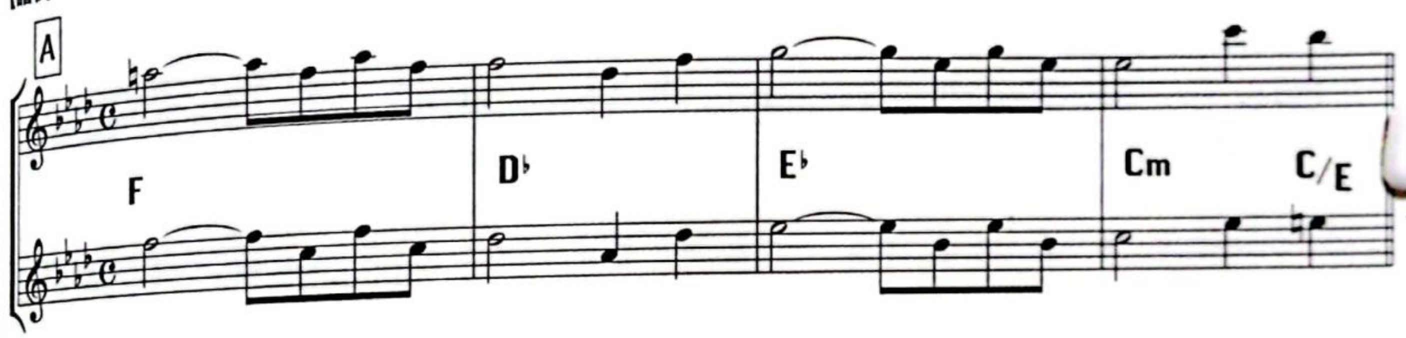
というコードが出てきます。先ほどモーダル・インターチェンジと書きましたが、この曲はFメジャーを基調にFマイナーのコードが含まれているというよりも、むしろFマイナーもしくはA♭メジャーの曲（ダイアトニックコード：A♭、B♭m、Cm、D♭、E♭、Fm、Gm[-5]）のアタマのFmだけがF△に変化している、という解釈の方がシンプルではないでしょうか。ということも踏まえて、少しひねくれた書き方に見えるかもしれませんが、Fマイナーの調号で譜面を作成してみたわけです。

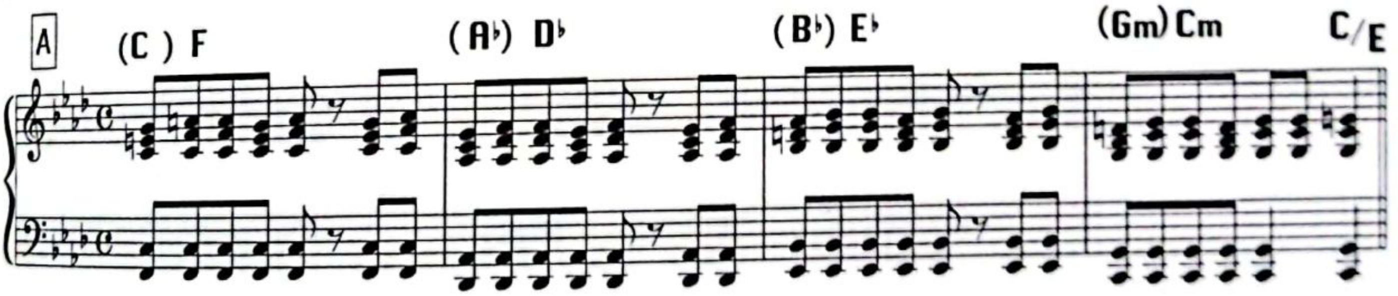
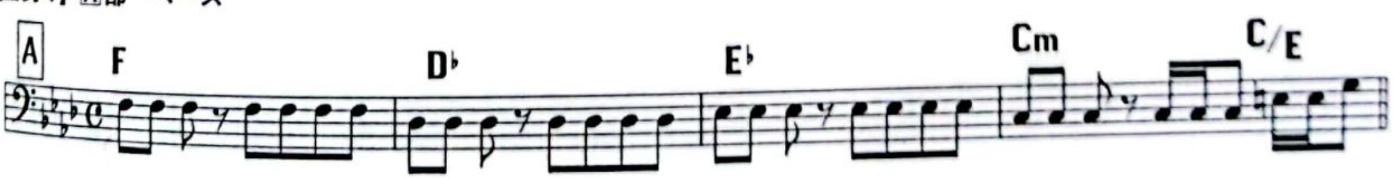
CamScannerでスキャン

どうです、すっきりして見やすくありませんか？
メジャーとマイナーが混在しているということから、この曲はブルース的な匂いもします。しかもジャズにもっとも多いFキー。あのマイケル・ジャクソンが『スリラー』に収録しようと自ら作詞をしてカヴァーを熱望した（没後の2010年にリリースされた『MICHAEL』に収録）のも、ブルース・フィールを感じたからに違いありませんし、それがもとになっていたという、バーナード・ファウラーが歌った坂本氏のライヴ・ヴァージョンもブルージーでした。その中に、先ほど述べたように細かいドミナント・モーション的な動きもあり、西洋音楽とブラック・ミュージックの絶妙なブレンド感が、ビバップ・ジャズのようなテイストではなく、あくまでロック（テクノ）なフィールの中に生じていることに意義があると感じます。

（次ページに続く）

【譜例1】アルペジオ

【譜例2】Ⓐ部　メロディ＆カウンター・メロディ



【譜例3】Ⓐ部　コード・リフ

【譜例4】Ⓐ部　ベース

坂本龍一&高橋幸宏共作という説もあるメロディ(Roland Vocoder Plus VP-330によるプリセット音"Human Voice")に着目してみると、とくにⒶ部は驚いたことにメロディがすべてコードのルート音(と5th)でできています。本来ベースで鳴らすべき音程をそのままメロディにしているという、たいへん珍しい例ではないでしょうか。たとえばコード・トーンまで含むなら、[ド ソ ド ソ ド ソ ド ミ ソ](原調はG)の〈アイネ・クライネ・ナハトムジーク〉(モーツァルト作曲)や、[ド ソ ミ ド レ ド シ ソ# ミ]の〈オール・オブ・ミー〉(ジェラルド・マークス、セイモア・シモンズ作詞・作曲)などが挙げられますが、ルート音のみがメロディというのはかなり珍しい。それでいてまったく稚拙な感じがしないのは、先ほども述べた細かいドミナント・モーションがあることにより、メロディのファに対してC△というふうに、一瞬のぶつかりが生じているからかもしれません。余談ながら対照的な例として、〈ウーマン〉(ジョン・レノン作詞・作曲)のサビは9th、11th、7th、13thと、テンション・ノートのメロディで成り立っています。

Ⓑ部は、ヴォコーダー(VP-330。こちらは実際に歌って使用)が登場します。ヴォイシングは△7thや9thを含み、やや大人っぽい印象になります【譜例5】。

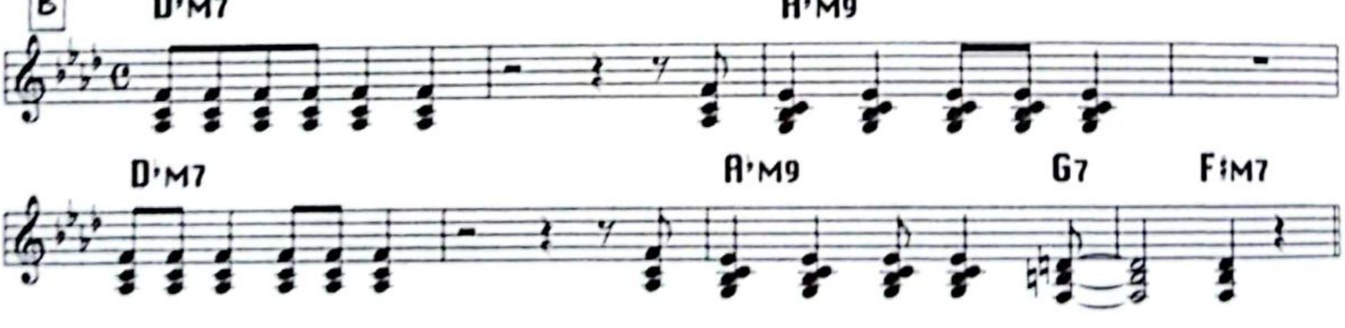
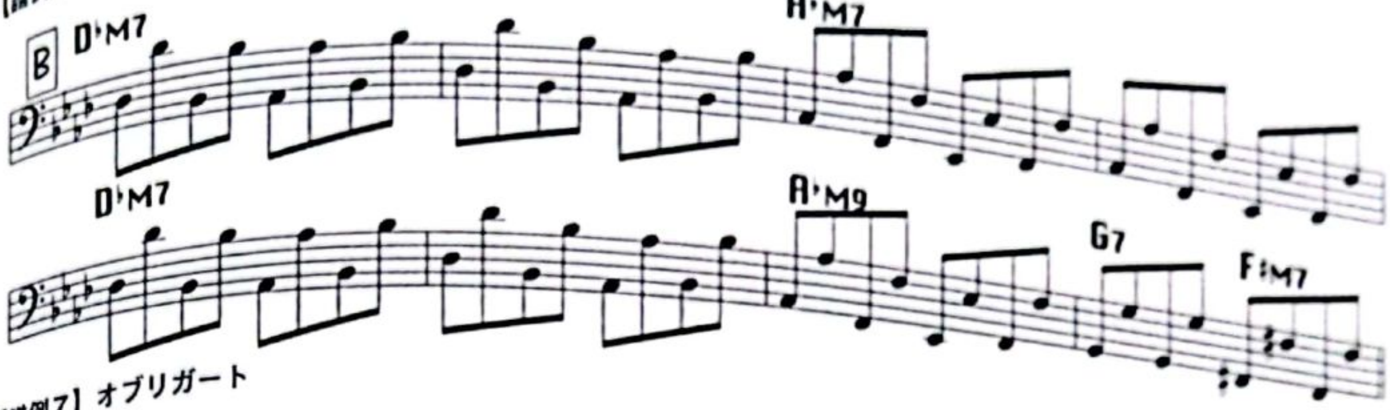
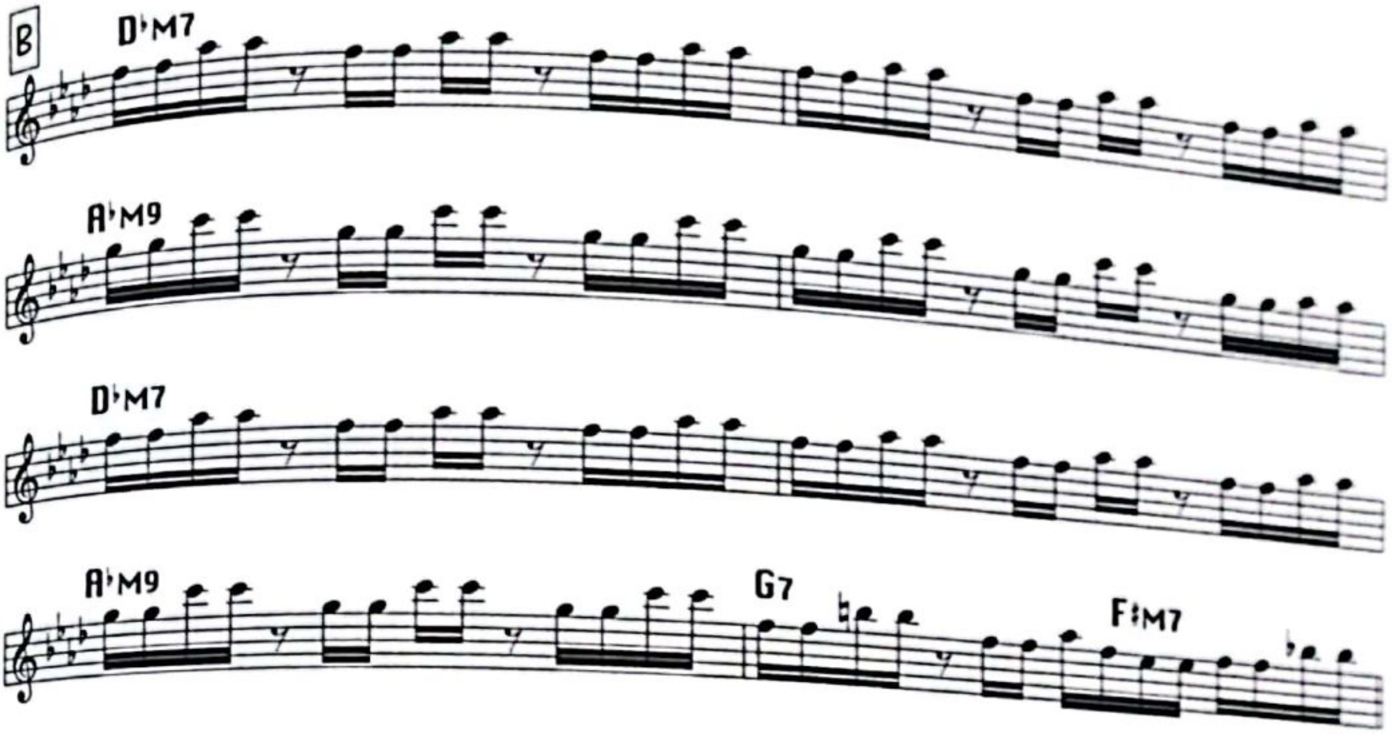
また、ベース・ラインは8分音符オクターヴ・パターンでルート、6th、5thと動いていて、この6thが入ることでロックンロール的なテイストが感じられますが、なにせテンポが遅いので独特な印象になりますね【譜例6】。

かすかに聴こえるオブリガートは、Ⓐの音型をもじっているのが隠し味です【譜例7】。フランジャー(もしくはフィルター・スウィープ)のかかったストリングス・シンセは、音色の動きだけでも味わい深いのですが、実際に弾かれた音型を聴き取るのは至難の業。白玉なのかアルペジオのように動いているのか、これだけは不明です。

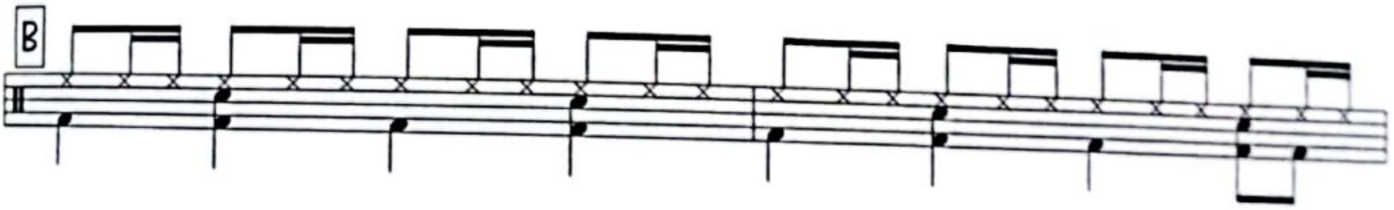
ちなみに、2013年におこなわれた坂本龍一氏の2台ピアノ(1台は自動演奏)によるコンサート・ツアーでもこの曲が演奏されたのですが、Ⓑ部のオブリガートが、高音部のキラキラした5拍と4拍のポリリズムになっていて、シンセの雰囲気をピアノが担っているようで興味深いです。

Ⓐ部のドラムは、ハイハットを鳴らさず、キックとスネアのシンプルなパターンに徹しているあたり、ビートルズのリンゴ・スターに通じるものがあります。と思いきやキックは松武秀樹さんがMoogⅢcでプログラミングした音だそうで、高橋幸宏さんがここでプレイしたのはなんとスネアだけということになりますね【譜例8】。

Ⓑからは YMOのひとつのアイコンとも言えるチッチキ・ハイハットも加わりますが【譜例9】、1980年というフュージョン全盛の時代にこの無機質さ/シンプルさというのは当時としても異様にカッコよかったのを思い出します。だからこそひとつひとつのフィルイン・パターンが鮮明に耳に残り、エンディングのあっけない"タンタタ"終止&SE残しなどなど、アレンジの面においても後世にインパクトを残した楽曲だと思います。

【譜例5】ヴォコーダー

【譜例6】ベース

【譜例7】オブリガート

【譜例8】キック＆スネア

【譜例9】ハイハット、キック＆スネア



〈BEHIND THE MASK〉収録アルバム
イエロー・マジック・オーケストラ
『ソリッド・ステイト・サヴァイヴァー』 1979年（Alfa）
オリジナルは、坂本龍一がCMソング用に書き下ろした曲で、
その音源はベスト盤『UCYMO』で聴くことができる。

CamScannerでスキャン

57 内声の妙、人力の機械音楽

イエロー・マジック・オーケストラ〈東風〉

Yellow Magic Orchestra 'Tong Poo' *music by Ryuichi Sakamoto*

〈東風〉は、北京中央楽団の演奏にインスパイ
アされて書いたという坂本龍一氏の代表作でもあ
り、デビュー・アルバム収録曲にしてイエロー・
マジック・オーケストラの真価を発揮する名作。
アナログ・シンセ・ストリングスの単音メロディ
で始まるイントロが、この曲の最初の顔としてリ
スナーのハートを掴みます。キーでいうと、Dメ
ジャーで始まりFメジャーに転調するという動き。
イントロに続き、"さあ行くよ"的なアテンション
はドミナントA7。それに導かれるⒶは、Dマイ
ナーと平行調Fメジャーを行き来するダイアトニ
ック主体のコード進行で、東洋的大陸的なキャッ
チーなメロディがノコギリ波主体のシンセ・ブラ
スで提示され、中国の胡弓を思わせるピッチベン
ドがアジア感を醸しだしています。また、セクシ
ョン最後のG7(9)＝Ⅱ度7th、次のⅢ7＝A7augと
いうノンダイアトニック・コードが効いています。
リピート後、次のⒷ前は、さらに増四度音程の
ハーフ・ディミニッシュBm7(♭5)を挟むのも絶妙
です。

以下この項のみ、(-5)(+5)を(♭5)(♯5)の形で表記します]

Ⓑは【譜例】を参照しながら詳しく見ていきま
しょう。矩形波のシンセ音にチェンジし、似た音
4つが短三度ずつ上がっていく高揚感のあるメ
ディ展開で、凝っているのはそのハーモニー。
声の動きを（→）で表記すると、

| ♭m7 | A♭7 (13→♭13) ／A |
| ♭m9 (5→♭5) | Gm7→6 |
旋律［ファ　ミ　ミ♭　レ　ファ　ミ］）

2.
| F♯m7 | B7 (13→♭13) ／C |
| Bm7 (5→♭5) | B♭m7→6 |
(対旋律［ラ♭　ソ　ファ♯　ファ　ラ♭　ソ］)

3.
| Am9 | D7 (13→♭13) |
| Cm9 | F7 (13→♭13) |
| E♭m6 |
(対旋律［シ　シ♭　レ　レ♭］)

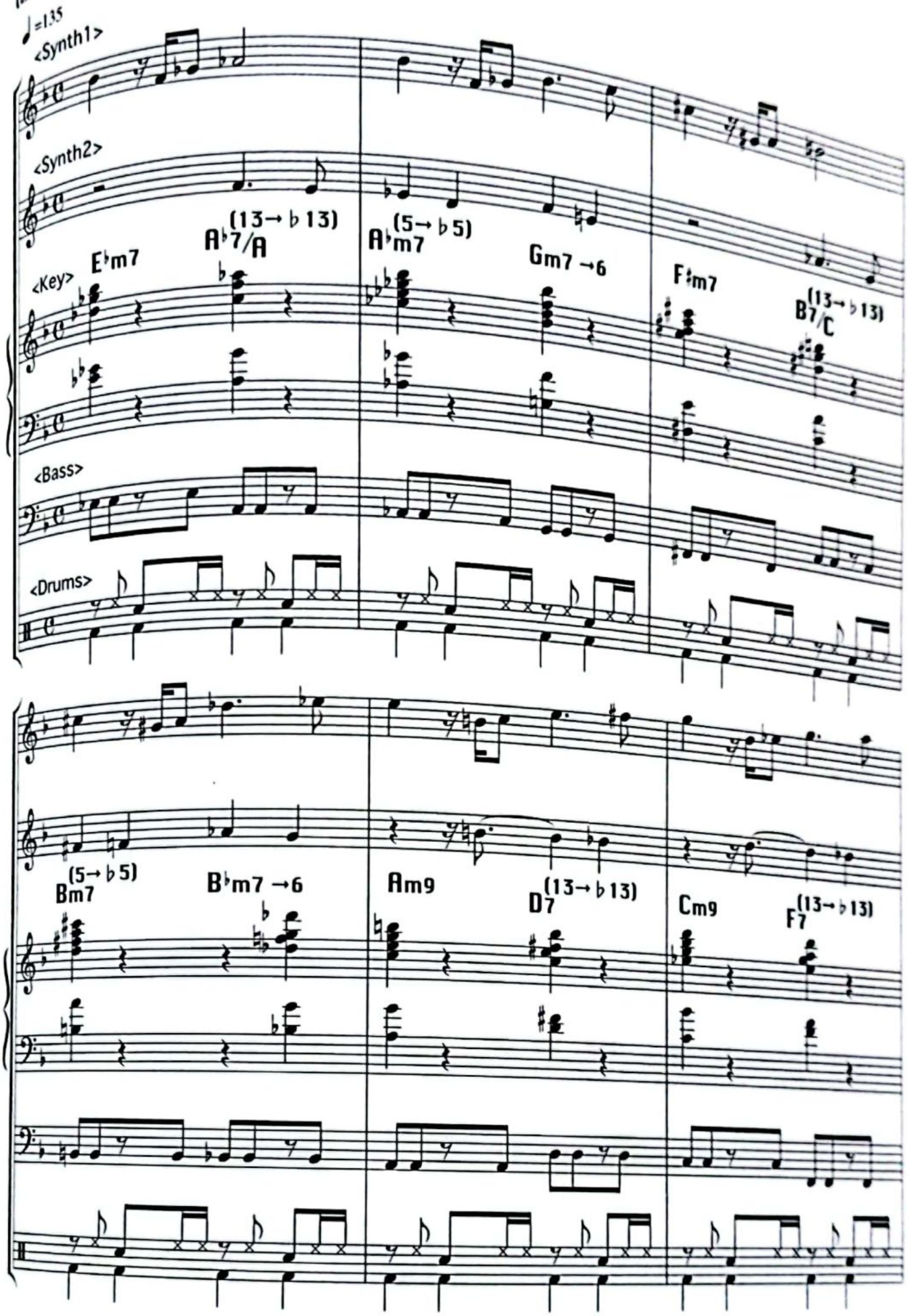
このように、近代クラシックからの影響かと思わせるじつに繊細なハーモニー処理がなされています。ここで特筆すべきはベースと内声の動き。最初の［E♭m7→ A♭7］はドリアンのⅠ－Ⅳの形をしていますが、A♭7のところでベースが♭9音＝Aをプレイしています（［Am△7(♯5→5)］との表記も可）。短三度上に移調したふたつ目も、同様に［F♯m7→ B7］の［Ⅰ－Ⅳ］において、B7のところで♭9音＝Cをプレイしています（［Cm△7 (♯5→5)］との表記も可)。別の見方をすれば、E♭ (F♯) からその裏音程と言えるA (C) に行き、半音下降しているとも言えるわけで、それに加え先ほど（→）で表記した内声の動きもじつになめらかで、それらの流れが折り重なって高尚な香りを放っています。

そのこだわりは坂本氏のプレイにも表われていて、Ⓑの１コーラス目はシンセ・アンサンブルのみですが、２コーラス目は"この細かい動きを聴け！"とばかりにピアノで強調したプレイがなされています。この"裏音程に飛び、内声が半音で動きカウンター・ラインを作る"という音使いは、セカンド・アルバム収録の〈CASTALIA〉

(132ページに続く)

CamScannerでスキャン

【譜例】



CamScannerでスキャン

にも見られます（ハーモニー全体はまったく同じではありませんが）。ルートを避け、♭9をベースに持ってくるようなハーモナイズはジャズやボサノバにも使われる手法で、そのようなアイデアが反映されているのかもしれません。かつてこのことを当事者ご本人に伝えるチャンスに恵まれ、細野晴臣氏と演奏の現場をご一緒した際、「〈東風〉のBメロのコード進行で、ふたつ目のベースが半音低い（B♭m7に行くと思いきやA）のがヤバいですね！」とマニアックなファン心情をお伝えしたところ、静かに微笑んでくださいました（笑）。

さて、再び[A]に戻った後、今度はBm7(♭5)を経ずにA7augから直接3度上のドミナント・コードC7に突入。ここからの[C]は、ライヴではアドリブ・ソロが展開され大いに盛り上がるセクションですが、スタジオ盤ではそんなハシタナイことはせず（笑）、シンセのリフや[A]のメロディをモチーフとした伸びやかなライン、ピアノのバッキング的遊びが散りばめられ、ソロ・バトルのようなものではない広大なサウンド・スケープが繰り広げられます。ここのコード進行は、ざっくり聴くと同じベース・ラインが3つのキーで変化しているだけのようですが、じつはひとつ目の[C7→ Gm7〜]に対し、ふたつ目以降は[B♭m7→ E♭7〜][C♯m7→ F♯7〜]と、タイプが異なっているのです。いずれもC、E♭、F♯をルートとするミクソリディアンですが、ラテン音楽によく見られる[sus4→3（V－I）]的な後ろふたつに対し、ひとつ目は[3→sus4]（I－V）とあべこべになっているのです。もしすべて[sus4→3]に揃えるなら、ひとつ目は[Cm7→F7]または[Gm7→ C7]となるべきですが、いずれもこの曲の流れとして今ひとつとなってしまいます。ここでの、ロック・フィールでアンティシペイトされた（食った）ベース・パターンもイントロのメロディをモチーフとしていて、C7での[ド レ ド ファ ソ レ ド]がダカーポして[ラ シ ラ レ ミ シ ラ]と短三度下降転調するのがイカしてます。

一方、ドラムに注目してみましょう。高橋幸宏氏のプレイするキックとスネアに対し、ハイハットともシェイカーとも取れる"ンチ、ンチチ"は打ち込みだと思われますが、ジャストなタイミングからわずかに後ろにずらしてあるように聴こえます。つまりキックやスネアに対し、正確な8分裏より後ろにタイミングを取ることで、イーヴンと三連の中間のような、それこそ細野氏がこだわる土着グルーヴを生じさせているのではないかと。このマシーナリーな"ズラしハイハット"とうまく共存させ、機械と人間の間を取り持つかのような高橋氏のドラミングは、音色／アプローチともに新しく、ワン&オンリーなものです。また、1曲を通してフィルインは一切なしの、まさに人力テクノ！　ちなみに原曲のテンポを測定したところ、BPM＝135.45でした。

そしてあらためて耳を刺激するのが、思いのほかアグレッシヴにアプローチしている坂本氏の若さ溢れるアコースティック・ピアノと、細野氏のスラップ・テクニックを駆使したエレクトリック・ベース。このスタジオ録音ヴァージョンに慣れ親しんだ後にライヴ映像を観て、テクノとはいえ十分に人力のバンドなんだなと当時驚いたのを思い出します。マシーナリーなテクノポップ・サウンドの中に見え隠れする人間味溢れるプレイは、時を経てなおさら魅力的に響いてきます。

〈東風〉収録アルバム
『イエロー・マジック・オーケストラ』 1978年（Alfa）
このアルバムは収録曲とミックスが異なる日本版（ジャケット左）とUS版の２種類があり、本稿では日本版をもとにしています。

CamScannerでスキャン

58 ドイツ人気質のテクノの規範

クラフトワーク〈ラジオランド〉

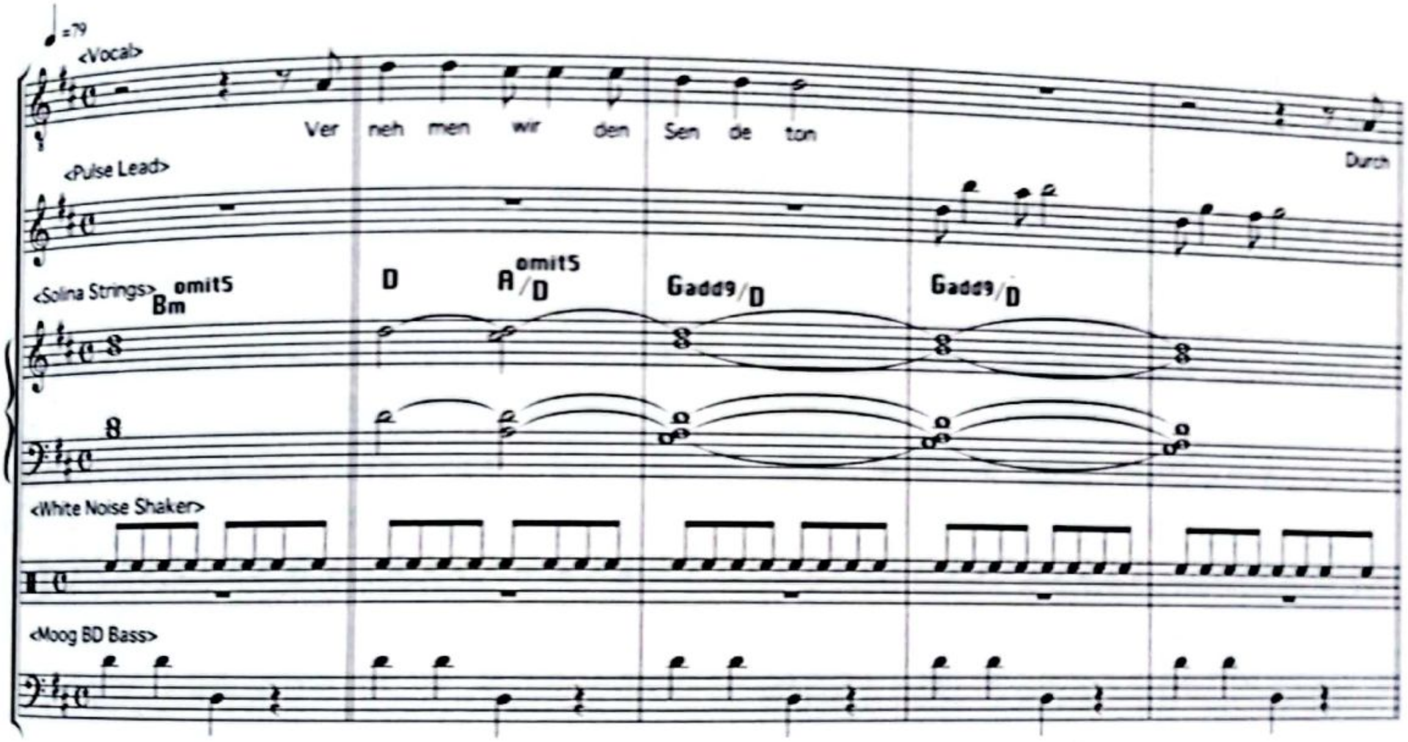
Kraftwerk 'Radioland' *music by Ralf Hütter, Florian Schneider, Emil Schult*

1970年代に楽器として登場し進化し始めたシンセサイザーを、添え物や装飾としてではなく、それ主体で音楽を構築した最初のポップ・ユニットであるクラフトワーク。ここでは、彼らが1975年にリリースした5作目のアルバム『放射能(ラジオ・アクティヴィティ)』から、3曲目の〈ラジオランド〉を分析します。

前曲〈放射能〉のヴォイス系パッド・サウンドが伸びる中、〈ラジオランド〉に途切れることなく続きます。(時代的におそらく)Moogシンセによる4分音符ショート・ディケイ音"高・高・低・休"で始まりますが、これには音程があって、ちゃんと曲のトーナルであるD音がオクターヴで鳴らされており、ショート・ディレイとリヴァーブがかかっています。それにホワイト・ノイズで作ったと思われるハイハット(シェイカー)が8分音符で鳴らされ、楽曲を通しての一定のリズム・パターンとなります【譜例1】。ドラム・セットのようにキットは揃っておらず、フィルインもありませんが、どこか日本の雅楽の太鼓を思わせるミニマルなパターンで曲のムードを決定づけています。

前曲からのパッドはすぐに消え、続いて前年の1974年に発売されたストリングス・シンセSolinaによるメロディが、この曲の顔として奏でられます。構成音はDメジャー・ペンタトニック[D E F# A B D]ですが、上下のD音はずっと伸ばされているため、これ自体でコードのようにも感じられます。

次にこれにヴォーカル[D C# B]が入って

【譜例1】

CamScannerでスキャン

きます（ストリングスもそれをなぞる動きになり、10度でハモります）。ヴォーカルといっても情感は込められず、あえてロボットが歌ったようなぶっきらぼうな語りのようなもの（余談ですが、クラフトワークのCDをiTunesに取り込むと、ジャンル名がRapとなります）。

筆者が注目したのは、歌の合間に出てくるアナログ・シンセサイザーなどのSEです。ドイツ語の歌詞2小節に続いて2小節のスペースという形が6回出てきますが、どれも違ったアプローチで、以下のようになっています。

1節目：「♪Drehen wir am Radiophon（無線電話をオンにしましょう）」
レゾナンスを上げた状態でカットオフ（フィルターのピッチ）をマニュアルで上げ下げする、単音ふたつのライン。

2節目：「♪Vernehmen wir den Sendeton（送信音を聴こう）」
SEではなく、パルス波形によるメロディ。
（[レ　シ　ラ　シ　レ　ソ　ファ#　ソ]**【譜例1】**）。

3節目：「♪Durch Tastendruck mit Blitzesschnelle（超高速でボタンを押すことによって）」
カチャ！というスイッチ音1発。

4節目：「♪Erreichen wir die Kurze Welle（短波に到達しよう）」
ホワイト・ノイズを元に、速めのLFOでフィルターにワウをかけつつ、高音から降りてゆく（LFOの効果で別の低音があるようにも聴こえる）。

5節目：「♪Nach Feineinstellung mit der Hand（手で微調整した後）」
LFOによるワウSE＋マニュアルでカットオフ（フィルターのピッチ）を上げ下げするライン。

6節目：「♪Lauschen wir dem Morseband（モールス信号を聴こう）」
モールス信号のようなリズミック・ビープG音と、リング・モジュレーターもしくはオシレーター・シンクを使った短い音。

このように、歌詞の内容に合わせたSEが律儀に表現されていますが、次の1節のみヴォコーダー・サウンドとなり、4小節を埋め尽くすためSEはありません。
「♪Elektronenklänge aus dem Radioland（ラジオランドからの電子音）」

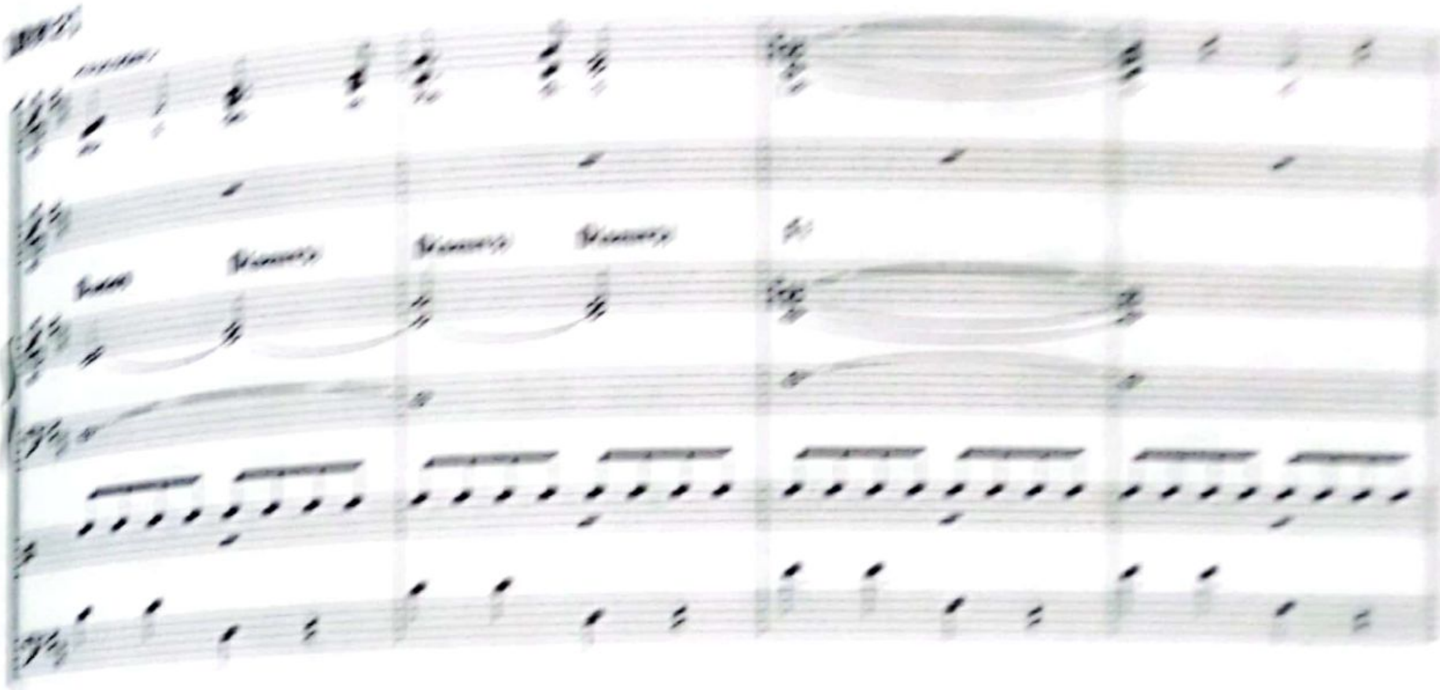
コード進行は、Dメジャーを基本に、6箇所ある歌詞の偶数回でストリングスがⅣ度和音のGの響き、つまりGadd9(onD)となるだけのきわめてシンプルなものが8割を占めますが**【譜例1】**、「♪ラジオランド」の「ランド～」のところからキーが長3度上のF#メジャーに転調します**【譜例2】**。この展開こそがこの曲の肝！で効果絶大。バス・ドラム的な役割のシンセももちろんF#音のオクターヴを奏でる律儀さ。仮にペダル・ポイント的なD音のままだったら、D△7(+5)といった複雑な和音になりポップではなくなってしまいます。

このように、同じ音型で転調する動きもクラフトワークの特徴であり、その後のテクノ・ミュージックの規範になったのでしょう。

SEのシーンを経て再びDメジャーに戻り、冒頭と同じストリングスのメロディが登場。後半は先ほどの1節目、6節目を英訳した歌詞で歌われ、内容に合わせたほぼ同じSEが、今度は少し音量大きめで登場します。音量が変わるだけで印象は違って聴こえるものです。

そして（ここが特筆すべきポイント）、たびたび登場するSEは、すべてが小節をまたいだり混ざり合ったりせず、2小節間きっちりに収まっているのです。曲の終盤では倍のスパンになりますが、ワン・フレーズがやはり4小節間にきっちり収まっています。こういった特徴は〈放射能〉や〈アンテナ〉にも見られますが、これは几帳面なドイツ人気質なのか、クラフトワークならではのことなのか。デジタル波形編集が当たり前の現代なら、小節ごとに切り貼りするのはたやすいこ

CamScannerでスキャン



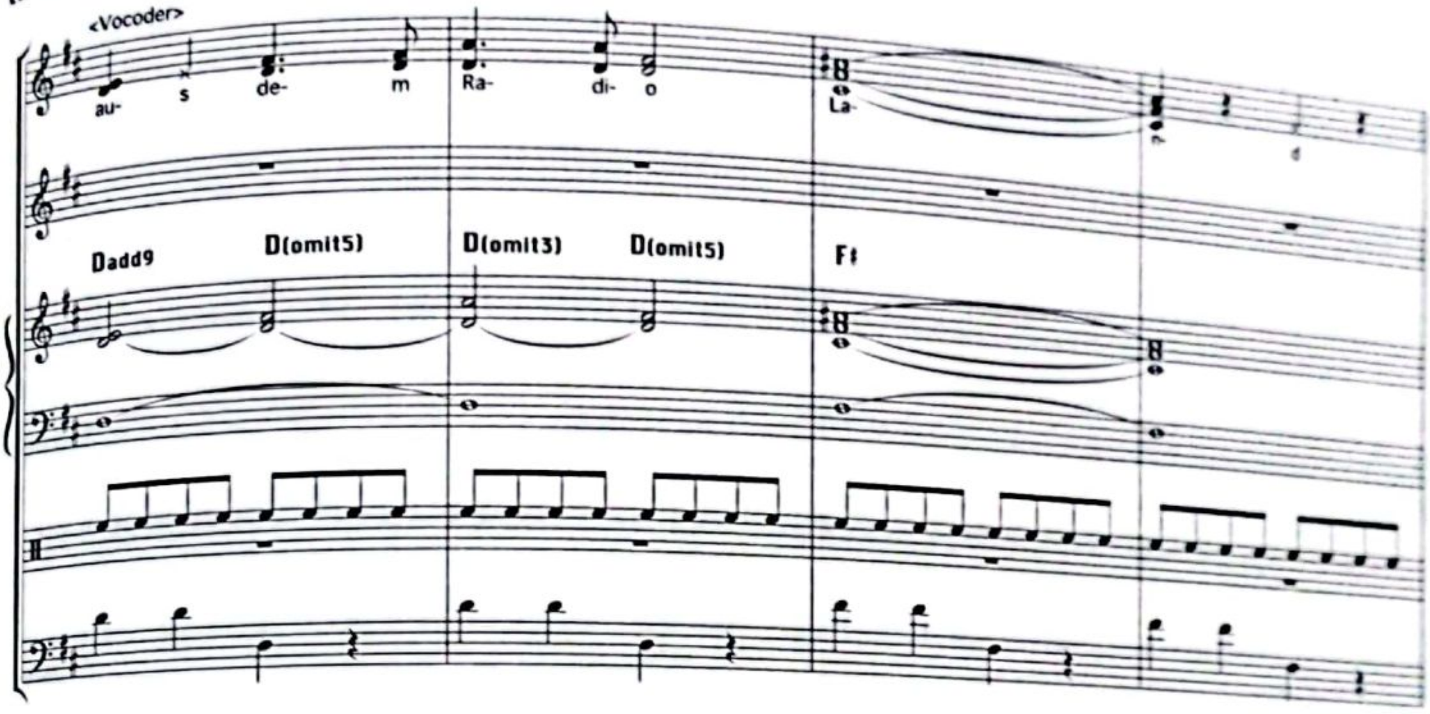
CamScannerでスキャン

とですが（いやむしろ昨今ならわざと小節をまたがせたりズラしたりして有機的に聴かせるでしょう）、アナログ・テープの時代にそのような効果を求めていたということに強いこだわりを感じます。サウンドを折り目正しく整頓することで、テクノロジカルな近未来を表現することに成功しているのです。

歌詞の行間以外の部分では、より金属的なSEで、オシレーター・シンク、LFOの速さやフィルターのピッチを変え、パンで左右に振ったり一方に移動したりと、より複雑で深みのあるアナログ・シンセSEのお手本とも言えるサウンドがたっぷり聴かれます。そしてそのSEを残したまま次の〈エアウェーヴス〉へと続いていきます。

このように、リズム、ストリングス、ヴォーカルといった曲のコアなパートは無機質かつ最小限の動きで表現しているのに対して、当時としては人々が聴き慣れないシンセSEが、有機的かつ多彩な変化を付けています。この独特なバランスこそが、クラフトワークが切り開いた世界観なのです。

【譜例2】



〈ラジオランド〉収録アルバム
クラフトラーク
『放射能（ラジオ・アクティヴィティ）』
1975年（Warner Music）

CamScannerでスキャン

あとがき

本書は、タワーレコードが発行する隔月刊フリー音楽誌『intoxicate』の連載「Table of the elements」の10年間63回分をもとに、加筆・修正もおこなって書籍化したものです。毎回のテーマは、筆者が気になった楽曲を、気ままにチョイスしています。権利関係で掲載を断念した曲もいくつかありますが、連載の時系列のまま掲載しています。また、同誌に寄稿したミュージシャン追悼記事、さらに、『キーボード・マガジン』(リットーミュージック)と『JAZZ JAPAN』(ジャズジャパン)に寄稿した記事からも、同種の内容であると判断できるものを追加掲載しました。

ミュージシャンとして作品を生み出し演奏する立場の僕が、人様の楽曲を分析するとき、賞賛、憧れだけではなく、そこには少なからず羨望、悔しさまで含まれます。調子の良いとき=つまりモチベーションが上がり、いろんなアイデアが湧き、自身の作品に結実している時期はいいのですが、停滞する時期ももちろんあり、そんな時に他人の素晴らしい作品を分析するというのは、勉強にはなるにせよなかなかキツいものがあります。締切のある連載でなければ、ここまでコンスタントな分析は蓄積できなかったでしょう。

とにかくふだん音楽を聴いていて、ピピッと自分のアンテナが反応したもの、カッコイイ、素敵だ、なんだこれは？という楽曲を選び、採譜し、自分でも演奏してみて調べていくという作業をくり返してきました。こんなアイデアよく閃いたなぁ、こんな音使いの演奏、どうしたら思いつくんだ、という驚異に満ちあふれている“神曲(かみきょく)”、その仕組みや法則を知ることで、創作意欲が高まります。本書を、音楽を鑑賞するときのちょっとマニアックな手引き書、または音楽制作のアイデア帳として活用していただけるなら、それほどうれしいことはありません。

ただ、自分の創作にそれらのアイデアを注入して、ホイホイと納得のいく曲ができるかというとなかなか難しい。本文中でもたびたび記していますが、こうした内容を自覚して意識的にクリエイトした人はほとんどいないのではないでしょうか。つまり創作とは閃きに違いない。もっと言ってしまうと、知ってしまったアイデアを組み合わせることに創作の本当の喜びはなく、わけがわからないところからひょこっと閃いたモノこそが自分のオリジナルとなり、自分のハンコを押せるのです。

ということはつまり、この分析記事を書けば書くほど、目指す創造という光の筋はどんどん細くなってゆくのかもしれません。でも、その揺るぎない細い光こそが、自分に課せられた、許されたかけがえのない表現の道筋なのかも。なぁんて、格好つけたこと言ってしまいましたが、まだまだ知らないことだらけ。光の筋はあちこちに束になって広がっているはずです。

最後に、『intoxicate』での連載を依頼してくださった高見一樹氏(元イーストワークス・エンタテインメントのA&Rとして、東京ザヴィヌルバッハをはじめ、私のニューヨーク録音作などCD作品でお世話になってきた恩人でもあります)、現在も継続中の連載を隔月で尻を叩いてくださる編集部の佐々木透子氏、佐古麻美氏、また、『キーボード・マガジン』元編集長の山本奈緒氏(現・株式会社FE Plot)、『JAZZ JAPAN』編集長の三森隆文氏にはたいへんお世話になりました。

そして、書籍化にあたり、表記や用語の統一から事実確認、キャッチーな見出し、レイアウトに至るまで緻密なご意見と膨大な作業をしてくださった編集の池上信次氏、多数の出版アイテムを同時進行するという多忙な立場の中、本書の意義を見いだし、許諾申請にご尽力いただき、見せ方や俯瞰したアドヴァイスをいただいたアルテスパブリッシングの鈴木茂氏へ、心からお礼を申し上げます。

2022年6月

坪口昌恭

CamScannerでスキャン